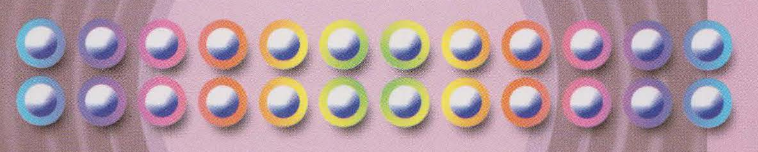
الإعلام سمة العصر

سينما الدعاية السياسية

عبد الحليم حمود







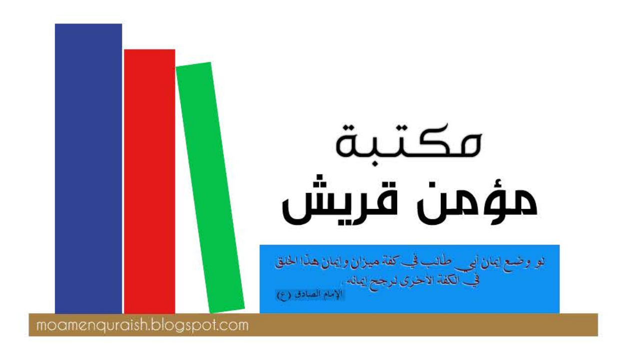


سينما
الدعاية السياسية

الطبعة الأولى

١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

ISBN : 978 - 9953 - 503 - 41 - 7





هاتف: ٠١/٥٥٠٤٨٧ - ٠٣/٨٩٦٣٢٩ - فاكس: ٥٤١١٩٩ - ص. ب: ٢٥/٢٨٦ غبيري - بيروت - لبنان
Tel.:03/896329 - 01/550487 - Fax: 541199- P. O. Box: 286/25 Ghobeiry - Beirut - Lebanon
E-Mail: daralhadi@daralhadi.com - URL: http: //www. daralhadi.com

الإعلام سمة العصر

سينما الدعاية السياسية

عبد الحليم حمود




بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

منذ انطلاقة السينما، حضر إلى جانبها العنوان الدعائي بمعناه العام، والسياسي بمعناه الخاص، واستمرا جنباً إلى جنب على طريق معبّد حيناً ومتعرج أحياناً.

منذ البدايات استشعرت أجهزة المخابرات، حجم التأثير الذي تستطيعه السينما في الرأي العام، والمساهمة في إعادة تشكيله، عبر رسائل مباشرة أو مقنَّعة.

توسَّع دور السينما لتكون محرض إيديولوجي، ومشوه لإيديولوجيا مقابلة، وهي عنصر لتمجيد قائد أو رئيس، كما هي أداة لذمّ عهد بائد وقائد راحل.

تكمن خطورة الرسائل السينمائية، في إمكانية اختبائها في قصة عاطفية أو اسكتش هزلي أو موقف اجتماعي عابر. حتى أفلام الكارتون حُشِرت في صراعات الأمم، فكانت التورية أعقد، إنما الأهداف أشد خبثاً.

إنَّ أيَّ ناقد مختص، أو مشاهد شغوف للأفلام السينمائية، لا بد أن يلمس حجم تدخل الجنرالات وحماة الأمن القومي، في أكثر من شاردة وواردة في الأفلام، وإذا لم تكن «المساهمة» عبارة عن نصيحة أو إضافة، فهي على الأرجح تشذيب من هنا وتقليم من هناك.

والتدخلات ليست حكراً على السلطات، بل قد يكون خلف بعض الأفلام الموجهة أهداف فردية أو مؤسساتية أو حتى كيدية.

وفي بعض الحالات، يدخل صنّاع السينما في منظومة نقدية، عدائية بناءً على الصورة النمطية التي أسست لها الدولة وأبواقها.

مثلاً يحمل محللون سياسيون وعلماء اجتماع ومؤرخون كثر، الإعلام الأمريكي بكافة وسائله، ومنها تلك الأفلام الهوليودية مسؤولية الصورة النمطية المشوّهة للعربي والمسلم أينما كان.

فالإعلام الأمريكي والغربي بشكل عام، يربط بين ظاهرة الإرهاب وطبيعة المجتمعات العربية والإسلامية، ونزوع بعض الثقافة الإسلامية والخطاب الديني الداعي إلى الاستشهاد ونزوع الأنظمة العربية إلى الفساد وغياب الديموقراطية فيها. والتركيز على هذه الأفكار يزيح الإرهاب الإسرائيلي عن مركز اهتمام الرأي العام.

يشير الدكتور رياض طبّارة، الذي عاش أكثر من عشرين عاماً في الولايات المتحدة الأمريكية، وكان سفير لبنان لديها خلال التسعينات (1994 ـ 1997)، إلى أنَّ المواطن الأمريكي العادي لا يعرف شيئاً خارج أمريكا إلا من خلال الأفلام التي تمثل العرب...

في المقابل، نشأت ظروف غير طبيعية في دول عربية كثيرة أصبح فيها العربي عربي الثروات المبدّدة، فاستفاد اليهود أكثر من هذه الصورة لترويجها صورةً نمطية سادت لفترة طويلة، جاءت بعدها انطلاقة بعض الحركات الإسلامية الأصولية لتثبّت صورة جديدة لا تقل تشويهاً عن الصورة الأخرى هي صورة العربي ذي اللحية والخنجر والعباءة...

مثلاً إذا عدنا إلى الحرب الدعائية الأمريكية في القرن العشرين

وما بعده، فسنجد أنَّ صناعة الأفلام الأمريكية لعبت فيها دوراً إلى جانب دور الصحافة، ولننظر إلى الدعاية التي يخلفها فيلم يشاهده مئات الملايين من البشر. من منا لم يسمع أو يقرأ كتاب فيل تايلور: «ذخائر العقل» والوصف الذي جاء فيه حول شن حملة دعايات واسعة عبر سلسلة أفلام أمريكية أشرف عليها مكتب «الدعاية والمعلومات الحربية» الأمريكي بعد أشهر قليلة من الهجوم الياباني على القوات الأمريكية في ميناء بيرل هاربر عام 1941؟ كانت وزارة الدفاع الأمريكية التي كان يطلق عليها في ذلك الوقت اسم «وزارة الحرب» تنفق سنوياً مبلغ 50 مليون دولار، وهذا مبلغ كبير جداً في ذلك الوقت ـ على إنتاج الأفلام أثناء الحرب العالمية الثانية من أجل ترويج الدعايات الحربية التي ترغب بها المصالح الأمريكية داخل الولايات المتحدة وخارجها».

إذاً هذه هي هوليوود، فهوليوود كانت على الدوام مع توجّهات وتوجيهات وسياسات كل الإدارات الأمريكية، الجمهورية والديموقراطية على السواء. إنَّ هوليوود خاضت مع الإدارة كل حروبها، وكانت معها في كل معاركها، ووقفت إلى جانبها في كل العهود والمواقف والملمات. ليس ثمة صناعة سينمائية وتلفزيونية في العالم لعبت الدور الذي تلعبه هوليوود، لا من حيث قدرتها على الإبلاغ والتأثير، ولا من حيث سلطتها على العقول والقلوب. دورها الأيديولوجي، الإعلامي، الدعائي لا يضاهي. وهي حاضرة في زمني السلم والحرب. حاضرة مع جيوش أمريكا في ساحات القتال، وحاضرة عندما تعجز هذه الجيوش وحدها عن فرض مشيئة أمريكا. في كتابه «الفوضى» يقول زبينيو برزنسكي إنَّ «القوة الأمريكية بحد ذاتها ليست كافية لفرض المفهوم الأمريكي لنظام عالمي جديد». لا

بد، إذن، إلى جانب القوة المادية، السياسية والاقتصادية والعسكرية، من اللجوء إلى قوة أخرى قد تكون أشد فعالية هي قوة الدعاية والترغيب والإقناع واستمالة العقول والقلوب.

وهل هناك أفضل من هوليوود - وهي مصنع السينما والتلفزيون - للقيام بمثل هذه المهمة؟

إيديولوجية هوليوود هي أمريكا نفسها، هي قيم أمريكا، والإيمان بها، وتغذية النزعة الليبرالية الرأسمالية حيث يسود قانون الأقوى وهيمنته. هيمنة الأقوى تضمن التقدم، والتقدم يعني المزيد من الإنتاج والمزيد من الاستهلاك. والهدف الأساسي ليس تربية الناس وإنما هو «فبركة مستهلكين».

فإحدى كبريات الصحف الأمريكية أرادت من خلال إطلالة على دور هوليوود في محاربة الإرهاب أن تكون مسرحاً للتألق المتجدد فأجرت مقابلة موسعة مع ضابط الارتباط الموظف من قبل الاستخبارات الأمريكية (سي. آي. إيه) للتنسيق مع دوائر الإنتاج فيها، فقام هذا الضابط بشرح مهمته بدقة مهنية وصراحة لافتة، محدداً النقاط الأساسية التي تشكل أهدافها بالتالي:

1 - ممارسة الرقابة على الإنتاج بحيث لا يسمح بتحرير فيلم أو مشهد يسيء إلى صورة أمريكا بشكل فعلي، أو إلى معنويات أفراد الأجهزة الأمريكية المختلفة.

2 - تزويد شركات السينما وكتاب السيناريوهات بالمواضيع والأفكار التي يهم الإدارة أن تعالجها والطريقة الفضلى لذلك.

3 - تأمين الأرشيف المصور والدعم اللوجستي لتنفيذ تلك الأفلام، من أفراد وآليات ومعلومات. إلى ما هنالك.

على رغم أنَّ معظم الأفلام الحربية تدين وتشجب الحرب بصورة أو بأخرى. فإنها تشكل أيضاً نوعاً من الدعاية الأيديولوجية القومية المباشرة. وقد استخدمت هذه الأفلام بكثافة في معظم أنحاء العالم كسلاح إعلامي/أيديولوجي مغلف بالفن والأفكار، في الاتحاد السوفياتي السابق والمجموعة الاشتراكية السابقة حتى انهيارها مطلع التسعينيات، وكذلك في أوروبا وأمريكا في فترات الحرب العالمية الثانية وما بعدها عبر سنوات الحرب الباردة الطويلة. وبالطبع، فأنَّ إسرائيل استخدمت سينما الحرب إلى حد بعيد لتبرير وتفسير استعمارها الاستيطاني واغتصابها لأرض فلسطين، وكذلك بناء تاريخ حربي مصوّر، مؤدلج، وصالح لغسل الأدمغة اليهودية لأجيال وأجيال. ويرجع الفضل إلى السينما الأمريكية في موجة الأفلام الحربية النقدية حول حرب فييتنام في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي. إذ مثلت هذه الأفلام نوعاً من مراجعة الذات أو فعل ندامة جماعي بأسلوب فني أو ما يعرف بالتطهير Catharsis للخروج من مشاعر تأنيب الضمير والإحباط بفعل الهزيمة القاسية، وحجم الجرائم المرتكبة في سنوات الحرب العشرة الطويلة.

هذا لا يعني أنَّ كل ما ينتج في عالم السينما هو محشو بالرسائل والإيديولوجيا، كما لا يعني أن الأمر إذا تم فهو بغير رضا صناع الفن السابع.

أحياناً هناك تواطؤ من نوع آخر، قد يكون تجاري أو دعائي، أو تمتين للنفوذ، عدا عن المحاباة التي يحسن البعض امتهانها.

إنَّ هذا الكتاب ومن خلال المراجع والأسماء التي استند إليها، يقدّم الكثير من المعلومات والتواريخ والأسماء التي تقطع الشك

باليقين، إن كان لناحية الدعاية السياسية، أو محاربة تلك الدعاية المضادة عبر الرقابة.

الأمثلة هنا تتعدى هوليوود وصناع السينما الغربية عموماً، نحو بلدان أخرى تعمل تحت ذات الذرائع، إنما من الجهة المقابلة، سوى أن حجم الإنتاج وتفاوته، يقدّم إلى الواجهة نماذج، كما يستبعد نماذج أخرى لحجم تأثيرها المحدود.

إذا سلمنا جدلاً أنَّ السينما هي واحدة من وسائل الإعلام، - وإن كان يلتحف عباءة الترفيه - فعلينا التسليم بالضرورة، إلى مشروعية ما، تسمح للمرسل باستمالة المتلقي، كما هو الحال في التليفزيون والصحيفة.

.. وعليه وبشيء من «الواقعية»، نقول إنَّ متن الكتاب لا يهدف إلى تقديم السينما كمعمل للمؤامرات والدس، بقدر ما نريد إعلام القارئ ببعض كواليس هذا العالم، وهي مهمة اشتغل عليها الكثير من الكتاب والأكاديميين، كما صناع السينما والأفلام الوثائقية.

قصة السينما

السينما في فجرها الأول

يقال إنَّ لويس لوميير «مخترع السينما مع أخيه» قال لمصوره الذي يعمل معه ذات يوم: «أنت تعلم بأن الوظيفة التي أعرضها عليك ليس لها مستقبل فهي تشبه عمل لاعبي السيرك يمكن أن تدوم ستة شهور أو سنة وربما أكثر أو أقل». ربما كان لوميير متردداً بشأن هذه الصناعة ومستقبلها وهذا تحديداً ما تجاوزه شارل باتيه (1863ـ 1957) منذ البداية لكي يكوّن إمبراطوريته الضخمة.

لقد ارتبط اختراع السينما وبدايتها بالفرنسيين الأخوين لوميير بسبب اختراعهما آلة العرض التي سمياها «سينماتوغراف» مستفيدين من أبحاث سابقة في هذا المجال أهمها ما كان يعمله المخترع الأشهر الأميركي توماس أديسون. ففي الثاني والعشرين من مارس سنة 1885 كان الأخوان لوميير قد استأجرا مقهى في باريس لعرض أفلامهما التي لا يتجاوز الواحد منهما دقيقتين مثل «العمال يغادرون مصنع لوميير» ليسجلا بذلك بداية العهد السينمائي والفن السابع. إلا أنَّ المفارقة في الأمر أن فرنسياً آخر كان أكثر ثقة وتفاؤلاً بهذه الصناعة الفنية الجديدة وإليه سيعود السبب الرئيسي في ترسيخ هذه الصناعة وتطويرها ونشرها في العالم[1].

فقد قام شارل باتيه رجل صناعة الفوتغرافيا السابق المولود

(1) فهد الأسطاء، الشرق الأوسط 10 ـ 6 ـ 2005.

سنة 1863 مع أخيه اميل بإنشاء «شركة باتيه» التي كان شعارها ديكاً يصيح وكأنه يوقظ الناس على معجزة السينما ثم يبيض ذهباً ينتشر في الاتجاهات التي مر بها نابليون. والحقيقة أنَّ لقب «نابليون السينما» كان قد أطلقه المؤرخ السينمائي الأشهر الفرنسي جورج سادول لأنه استطاع خلال عقد واحد أن يؤسس إمبراطورية صناعية واسعة سمحت لفرنسا بتحقيق السيطرة على سوق السينما العالمية حتى بداية الحرب، حتى أنَّ هذه الشركة استطاعت شراء حقوق شركة الأخوة لوميير ذاتها، وتولت الإشراف على تصميم كاميرا متطورة استطاعت فرض وجودها لدرجة أن بعض التقديرات قالت إن ستين بالمائة من كل الأفلام التي تم تصويرها قبل عام 1918 استخدمت فيها كاميرا باتيه(1).

وإلى جانب ذلك أيضاً كان باتيه يقوم بتصنيع الفيلم الخام وقد أسس عام 1902 شركة لمستلزمات الإنتاج كما أنه في السنوات التالية ابتدأ افتتاح وكالات أجنبية لتسويق منتجاته تحولت فيما بعد إلى شركات إنتاج ضخمة في إسبانيا وإيطاليا وبريطانيا وإيطاليا وحتى في أميركا، ثم في جميع أنحاء العالم. وينسب لباتيه الفضل الحقيقي في تأسيس صناعات سينمائية في أستراليا واليابان والبرازيل والهند، كما امتلكت شركة باتيه دور عرض دائمة في جميع أنحاء العالم فضلاً عن إنشاء أفخم صالة سينمائية في العالم «أومينياباتيه»، في باريس عام 1906 وفي جانب تسويق الأفلام وصلت شركة باتيه من الانتشار والنفوذ للدرجة التي كانت تسوق من الأفلام ضعف الأفلام التي تنتجها الشركات الأميركية مجتمعة

(1) المرجع السابق.

عام 1908، وضعف ما تنتجه الشركات البريطانية عام 1909 وكانت أرباح الشركة تسير بشكل متصاعد حتى وصلت إلى خمسين أو مئة ضعف تكلفة الإنتاج. وقد استطاع باتيه أن يصبح الموزع لأفلام منافسه الخاسر جورج ميليس «ساحر الضوء» الذي كان مسيطراً على السينما الفرنسية بين عامي 1898 ـ 1904 قبل دخول باتيه هذا المجال، يوم أن كانت أفلام ميليس الخيالية المصنوعة بتقاليد مسرحية ذات شهرة واسعة جعلت بعض المنتجين يضطرون لمحاكاة أسلوبه ليتمكنوا منافسته. وهو كما يقول المؤرخ السينمائي دافيد كوك: «أول فنان سينمائي يكتشف إمكانات السينما في السرد الروائي» ويروي دافيد قصة ظريفة ـ يعتقد البعض أنها مختلقة ـ وهي أنه عندما كان ميليس يقوم بتصوير لقطة في أحد شوارع باريس تعطلت الكاميرا فجأة بينما كان يصور حافلة تخرج من أحد الأنفاق ثم عادت الكاميرا للعمل وهناك عربة لنقل الموتى تسير في نفس المكان الذي كانت فيه الحافلة. وحينما عرض ميليس الفيلم بدا الأمر وكأن الحافلة قد تحولت إلى عربة نقل الموتى مما جعل جورج ميليس يدرك إمكانات التلاعب الزمكاني من خلال التوليف الفني.

ومن الأشياء التي نجح فيها شارل باتيه حينما عيَّن «فريدنان زيكا» مديراً عاماً لاستديوهات الشركة الضخمة وهو الرجل متعدد المواهب الذي جاء من عالم الغناء في الصالات الموسيقية بحس مرهف لما يريده الجمهور، إذ قدم لهم أعمالاً هزلية ممزوجة بالسحر والجريمة، مستعيناً بعدد من خبراء التصوير والتركيب والابتكار. واستطاع زيكا أن يتفوق أحياناً حتى على جورج ميليس الذي لا يرغب في الخروج من الاستديوهات عكس زيكا المولع بالتصوير في الهواء الطلق. وقد استمر زيكا مديراً للإنتاج إلى أن تم

حل الشركة، كما نجحت أيضاً شركة باتيه في ضم موهبة أخرى هو الفنان الكوميدي «ماكس ليندير» الذي اشتهر عالمياً من خلال تجسيده لدور الرجل سيء الحظ، وهو يجول شوارع باريس قبل الحرب في عدد كبير من الأفلام القصيرة، وهو ما ترك أثراً كبيراً فيما بعد على أعمال الممثل الإنجليزي المعروف شارلي شابلن(1).

ومن الابتكارات الناجحة لشركة باتيه الجريدة السينمائية «باتيه جازيت، عام 1910، التي كانت تقوم أسبوعياً بنقل الأخبار المصورة من مكانها إلى أنحاء العالم، وكانت أيضاً تجذب الجمهور لمشاهدة الأفلام التي تعرض في الصالة بعد عرض عدد الجريدة السينمائية الأسبوعي وقد استمرت هذه الجريدة في الصدور حتى عام 1956 أي بعد سنوات من تفكيك شركة باتيه.

جاءت المنافسة القوية لشركة باتيه من قبل شركة جومون التي بدأت متواضعة لكنها تطورت باتباع أساليب باتيه في التوسع من خلال الإنتاج وتصنيع الأجهزة السينمائية والتوزيع وبناء الإستديوهات وصالات العرض وارتبطت نجاحاتها بعد أن تولت إدارتها «اليس جي» أول مخرجة سينمائية عام 1906 ثم أصبحت استديوهات شركة جومون هي الأكبر في العالم وظل هذا التنافس محموماً حتى جاءت الحرب العالمية الأولى 1914 التي ألقت بظلالها الكبير على الصناعة السينمائية وانحسر الاحتكار الفرنسي في الوقت الذي بدأت فيها الصناعة السينمائية الأميركية بالازدهار كما نهضت صناعات سينمائية عالمية في كل مكان بعد الحرب.

وفي عام 1929 كان شارل باتيه وهو يقترب من الشيخوخة يعلن

(1) المرجع السابق.

اعتزاله بعد أن تخلى عن امتيازاته المتعددة وباع العديد من ممتلكات الشركة وفروعها في العالم وانسحب من كل ارتباطاته السينمائية معلناً غروب شمس إحدى الإمبراطوريات السينمائية الضخمة ومسجلاً اسمه كواحد من أهم صناع السينما وروادها.

تبدلات سريعة

في الولايات المتحدة بدأت الدهشة المصاحبة لاختراع أديسون تخفت وتنطفىء. وفي نفس الوقت بدأ اثنان من المخترعين، هما توماس أرمات T. Armat وفرنسيس جنكنز، يطوران نظاماً جديداً لعرض الصور اعتماداً على ما قدمه الأخوان لوميير، وقد أطلقا على هذا الجهاز اسم الفيتاسكوب Vitascope، وفي نيسان العام 1896 بدأ عرض الصور المتحركة في قاعات اللهو والحفلات الغنائية والموسيقية التي تقدم التسلية الحية أو المباشرة. وقد كانت مراكز التسلية هذه تقوم بتحصيل نيكل واحد من كل فرد كي يرى الفيلم، مما أدى إلى تطوير قاعات عرض سينمائية كبيرة أصبحت تسمى «نيكل أوديون»، حيث يكلف الدخول نيكلاً واحداً (أي خمسة سنتات)، وكان طول الفيلم نحو 12,5 دقيقة، وكان البرنامج يشتمل على عرض فيلمين في الحفلة، وفي العام 1909 أصبح هناك نحو عشرة آلاف قاعة عرض (نيكل أوديون) في الولايات المتحدة وحدها[1].

كان جورج ميليه G.Melies من المبتكرين الأوائل الجديرين بالذكر في هذا المجال وقد بدأ في إنتاج الأفلام العام 1896، ثم

(1) شاكر عبد الحميد، عصر الصورة سلسلة عالم المعرفة، الكويت 2005 (ص260 ـ 261).

أصبح في التو موزعاً عالماً بالأفلام. وقد قدم ميليه مفهوم المؤثرات الخاصة Special Effects، ويظهر فيلمه الشهير «رحلة إلى القمر» a Trip to the moon، الذي أنتج العام 1902، مجموعة من العلماء وفتيات الكورس (فرقة غنائية) ينطلقون في صاروخ إلى القمر. ويصل الصاروخ إلى القمر، ويقابل مسافرو الفضاء رجالاً من القمر. وقد كانت المؤثرات الخاصة في الفيلم شديدة الجاذبية، بالطبع بشكل لا يمكن مقارنته بما يحدث اليوم، لكنها بالنسبة إلى زمنها كانت مذهلة، وقد اشتملت على بشر من الأرض يصعدون إلى القمر، وسكان القمر الذين يختفون في سحابة من الدخان... إلخ.

وتعتبر قصة حياة ميليه وتجاربه الخاصة في فن السينما من الأمور الطريفة الممتعة، فقد كان صاحب مسرح يقدم الحيل السحرية، وممثلاً ومصمم مناظر، وميكانيكياً، ورساماً هزلياً كاريكاتيريا، ومخرجاً. وقام بتطويرات كثيرة في صناعة السينما[1].

ويعتبر المنتج الأمريكي إدوين بورتر E.S.Porter، الذي كان يعمل أولاً مصوراً في شركة أديسون، هو الأب الحقيقي للسرد في السينما. ففي فيلمه الشهير المسمى «سرقة القطار الكبيرة» The Great Train Robbery، الذي أنتج العام 1903، قام بورتر بتطوير تكنيك جديد للمونتاج يعتمد على التجميع لمشاهد عديدة معاً لتكوين قصة متسلسلة. وقد كان هذا الفيلم زاخراً.

الجدير بالذكر أنه من أجل خدمة الأعداد المتزايدة من الجماهير المقبلة على السينما جرى تطوير استوديوهات السينما الكبيرة مثل مترو غولدن ماير MGM، وبارامونت، وإخوان وارنر، وفوكس للقرن

(1) المرجع السابق (ص261).

العشرين وغيرهم، وتعاقدت هذه الشركات مع الممثلين والممثلات بعقود احتكار طويلة الأمد، وجعلتهم «نجوم السينما»، وهكذا ظهرت أسماء لامعة مثل: جاري كوبر، وكلارك جيبل، وكاترين هيبورن، وجين هارلو، وسبنسر تراسي، وجون وين، وهمفري بوجارت، وجيمس كاجني، وفريد أستير، وجنجر روجرز، وريتا هيوارث، وجوان كراوفورد، وغيرهم[1].

لعبت الأفلام دورها الكبير حتى في سنوات الكساد الاقتصادي، تلك السنوات التي استطاع ـ كما قالت بعض الإحصائيات ـ 60٪ من الأمريكيين تدبير أمورهم الحياتية العام 1934 لتوفير ما يمكنهم من نسيان الواقع الاقتصادي المتدهور والذهاب إلى السينما للهروب إلى هذا الواقع الخيالي والمتخيل الذي خلقته هوليوود.

لعبت السينما دورها الكبير كذلك في الحفاظ على ثقافة الاستهلاك حية نشيطة، وقام نجوم السينما بالتأثير في الثقافة الشعبية للناس من خلال طريقتهم في الكلام، وارتداء الملابس، وتصفيف الشعر... إلخ. لقد أصبح نجوم السينما موضع إعجاب الناس بشكل يفوق إعجابهم برجال السياسة، ولعبت الميديا وأساليب الدعاية والترويج دورها الكبير في هذا الشأن. إنها الثقافة التي ستنتقل بعد ذلك إلى مجال التليفزيون وعالم الأغاني الجماهيرية والموسيقى.

وقد كان كفاح صنّاع السينما لاستعادة الجمهور من قبضة التليفزيون هو المسؤول أيضاً عن التحول الكامل إلى الأفلام الملونة خلال خمسينيات القرن العشرين[2].

---

(1) المرجع السابق (ص262).

(2) م.ن، (ص263).

سوق الأفلام المبكر

بحلول العام 1914 احتلت الولايات المتحدة المرتبة الثانية في سوق تصدير الأفلام، وفي ذلك الوقت كانت هوليوود بكاليفورنيا ـ مركز العصر الذهبي القادم ـ قد صنعت فيلمها الأول، وكانت لا تزال قرية صغيرة من ثلاثة شوارع، أما حدائق البرتقال فقد أدخلت حديثاً (1903) في الجزء العاصمي من لوس أنجليس. ومع ذلك، فحتى قبل العام 1914، ضمت هوليوود نجوماً سينمائيين منهم تشارلي شابلن (1889 ـ 1977)، المولود في لندن، ذو الخلفية في المسرح الهزلي[1].

وفي مجال السينما، الذي تأثر بقوة باعتبارات السوق، ساد في أوروبا الفصل بين الإنتاج والتوزيع أكبر من الفصل القائم بين الأداء والإنتاج. وكان أصحاب صالات الموسيقى والمخرجون المسرحيون أول من قدموا الأفلام في بريطانيا وفرنسا، على أنَّ تأجير الأفلام، وليس شراءها، لم يصبح ممكناً إلا في العام 1904، وفي وقت لاحق من ذلك العقد افتتحت صالات خاصة لعرض الأفلام، كانت أولاها في بريطانيا في كولن لانكشاير. وقد افتتح أول مسرح للعرض السينمائي [سينما] في الولايات المتحدة في بتسبرغ العام 1905، وفي فرنسا أنشأ تشارلز باتي صالات العرض التابعة له، وهو ما فعله جومونت الذي أطلق اسمه على عدد من هذه الدور. وكانت هناك كلمة أخرى تستخدم لتسمية المسارح والصالات هي المسلاط السينمائي bioscope، وهي كلمة استخدمها مخترع ألماني[2].

---

(1) آسابريغر وبيتر بورك، التاريخ الاجتماعي للوسائط، سلسلة عالم المعرفة، والكويت 2005، ص217.

(2) آسابريغر، م.ن.

تأثر نمط صناعة الأفلام بوجود براءات الاختراع الخاصة بإديسون، التي كانت قومية وليس عالمية. وفي العام 1908، حدثت محاولة من جانب عشر شركات أمريكية رائدة في الإنتاج والتوزيع - جميعها تستخدم حقوق البراءة الخاصة بإديسون بالاتفاق مع إديسون - لتأسيس شركة اندماجية احتكارية، هي «شركة الصور المتحركة» Motion Picture Patents Company. في ذلك الوقت كانت الشركات المستقلة، وهو مصطلح كان في السابق يستخدم مع الفن والمشروعات، قد وصلت إلى هوليوود. كما وصل إليها أيضاً شارلي تشابلن، الذي كان يعمل من قبل في نيويورك في استديوهات كيستون لصاحبها ماك سينت (1888 - 1960)، ليلمع كنجم في أفلام الكوميديا الرخيصة. وكان أول أفلامه في هوليوود «البحث عن لقمة العيش» (1914)، الذي حصل تشابلن من خلاله على ثناء عالمي وعقود سخية. وحيث لا يمكن أن يوجد نجوم بلا معجبين، فقد كان هناك بالفعل كلا هذين النوعين قبل ظهور هوليوود. وفيما يتعلق بالمسرح كان هناك ما يسمى معبودي المساء[1].

كانت مبررات تشابلن للانتقال إلى هوليوود تتعلق بالعمل، وليس بالرغبة في تحقيق مزيد من الثروة. فبعد أن ضجر تشابلن من «حروب فطيرة الكسترد» على مسرح سينت، أسس لنفسه في العام 1919 استديو وشركة، الفنانين المتحدين، مع دوجلاس فيربانكس (1883 - 1939) وماري بيكفورد (1893 - 1979) التي أصبحت نجمة، وهي بالفعل أول سيدة تصبح نجمة، وغريفيث (1875 - 1949). وفي العام 1915، أنتج غريفيث، الذي كان يكبر تشابلن بأربعة عشر عاماً،

(1) المرجع السابق (ص218).

فيلم «ميلاد أمة» (1915)، وهو واحد من أوائل أعمال هوليوود الكلاسيكية (كلمة أصبحت شائعة في المستقبل). وقد استخدمت في هذا الفيلم الطويل، الذي لم يمثل فيه إلا الممثلون البيض، مؤثرات كثيرة. ومنذ العام 1915، وهذا الفيلم يعاد تفسيره باستمرار كأي أوبرا من أوبرات فيردي. وقد وصف الرئيس وودرو ويلسون مشاهدة هذا الفيلم بأنها تشبه «قراءة التاريخ بومضات من الضوء»، لكنه لم يعلّق على طول الفيلم[1].

في تاريخ الرواية لم تكن هناك مدينة واحدة مثل هوليوود، بمنظومة استديوهاتها القوية، مركزاً للأفلام وصناعة السينما. ولأسباب عديدة، منها ما هو سياسي، تدفق عليه الممثلون والمخرجون من الخارج. وقد كان على تشابلن، الذي لم يصبح قط مواطناً أمريكياً، أن يهاجر في العام 1952، عندما قامت وكالة الاستخبارات الأمريكية بحملة مطاردات ضد الشيوعيين. حتى هوليوود كان بها، منذ فترة طويلة، نظام رقابة يأخذ شكل المدونة ابتكره هيس (1879 ـ 1954) في العام 1930. كان هيس في السابق مديراً عاماً للبريد في حكومة الرئيس هارينغ قبل أن ينقل إلى هوليوود العام 1923[2].

إذاً يمكن لتاريخ هوليوود أن يُكتَب من زوايا عدة، منها ما هو اقتصادي ومنها ما هو سياسي أو فنّي.

هوليوود تدرس أمزجة الشعوب

ماليّاً وفي قفزة إلى العام 2005، أوضحت إحصائيات أن دخل

(1) المرجع السابق (ص219).
(2) م.ن. (ص220).

دور السينما في أميركا في هذا العام كان 9 مليارات دولار، في ما وصل مدخول السينما الأميركية من الخارج إلى 12 مليار دولار. وبالتالي فإن 80 في المائة من مدخول السينما في العالم حققتها أفلام أميركية.

حقق فيلم «ميشن أمبوسيبل الثالث» (المهمة المستحيلة) أكبر دخل في تايوان خلال الشهر الماضي، رغم قوة السينما التايوانية باللغة الصينية، ورغم أن التايوانيين لا يرتاحون للأميركيين ارتياحاً كاملاً. (أوضح استفتاء مركز «بيو» في واشنطن السنة الماضية، أن 60 في المائة من التايوانيين ينظرون نظرة إيجابية نحو أميركا). وحقق فيلم «أيس ايدج» (عصر الجليد) أكبر دخل في بولندا الشهر الماضي، رغم قوة السينما البولندية (ينظر 62 في المائة من البولنديين نظرة إيجابية نحو أميركا).

حتى في فرنسا، حيث ينظر أقل من نصف الفرنسيين نظرة إيجابية نحو أميركا، حقق فيلم «آر في» (المنزل المتحرك) أكبر دخل خلال الشهر الماضي. وزادت وسط الفرنسيين شهرة بطله، الممثل روبن وليامز، بالإضافة إلى بطلهم الأميركي الفكاهي المفضل جيري لويس.

عرف الأميركيون، وخاصة شركات إنتاج وتوزيع الأفلام، منذ سنوات كثيرة، أن الأفلام الأميركية محبوبة في الخارج، لكنهم لم يقدروا أبعاد ذلك، وآثاره. وظهر أخيراً عاملان جديدان:

الأول، فتح هجوم 11 سبتمبر (أيلول) عيون الأميركيين ليس فقط على الشعوب العربية والإسلامية، ولكن أيضاً على بقية العالم. بدأوا يعرفون ويدرسون أبعاد أدوارهم العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

ثانياً، زاد الإقبال خارج أميركا على الأفلام الأميركية، بسبب زيادة قنوات التلفزيون الفضائية، واستعمال الإنترنت، وبناء دور عرض جديدة.

وبدأت شركات الأفلام تدرس أبعاد هذا السوق قبل أن تنتج الفيلم. وذلك لأن متوسط تكلفة الفيلم الواحد هي مائة مليون دولار، ولهذا فأنَّ كل شركة تخطط لاحتمالات الربح والخسارة اعتماداً على توقعات دخل الفيلم. وعندما وجدت هذه الشركات أن أفلاماً مثل «هاري بوترز» و«ستار وور» (حروب النجوم)، و«توي ستوري» (قصة لعبة)، حققت مداخيل أعلى خارج أميركا من مداخيلها في الداخل، تأكدت بأنها أمام «انقلاب عالمي».

أوضحت إحصائيات عن شعبية الأفلام الأميركية في الخارج، بأن العرب يفضلون تلك التي تصور الحياة الأميركية العصرية، مع قصة خفيفة أو طريفة، مثل «ويدنغ كراشر» (مهاجم حفلات الخطوبة)، و«غيت رتش» (أصبح غنياً)، «فورتي يير فيرجن» (الرجل العذراء). وأن العرب، لهذا، لا يفضلون الأفلام الأميركية عن شعوب العالم الثالث، مثل «أوتيل رواندا» (عن مذبحة رواندا)، و«كونستانت غاردنر» (عن مساعدة الأفارقة).

لم تجرَ دراسة عن إقبال العرب على النوع الجديد من الأفلام الأميركية: الذي يتحدث عنهم، وخاصة بعد بداية حرب الإرهاب وحرب العراق، مثل «سريانا» (عن مؤامرة لوكالة الاستخبارات الأميركية في دولة بترولية)، و«إسلاميك كوميدي» (عن نشر الفكاهة الأميركية وسط المسلمين لكسبهم إلى جانب أميركا)[1].

---

(1) محمد علي صالح، الشرق الأوسط (المنتدى الثقافي) 14 ـ 6 ـ 2006.

هوليوود و.. اليهود

سينما الأمن القومي

تحت عنوان «سلاح الدعاية» صدر كتاب (إينياسيو رامونيه) رئيس تحرير صحيفة «لوموند ديبلوماتيك» الشهرية. في هذا الكتاب يستعيد إينياسيو تحليلاً لأفلام الكوارث كان قد كتبه في العام 1981، ويركز على الأفلام التي تناولت حرب فييتنام والكوميديا التي تناولت الجيش الفرنسي في أواخر الستينيات، والسينما الملتزمة وأفلام «الويسترن ـ سباغيتي» الإيطالية على طريقة المخرج الشهير سيرجيو ليوني. فهو يعتبر أن الصورة السينمائية شكلت منذ النصف الأول من القرن الماضي، أقوى الأسلحة الدعائية وأفعلها. فالسينما التي أصبحت عالمية، قادرة على تحقيق إنجازات تحتاج وسائل الدعاية التقليدية إلى عمل مضاعف ووقت أطول بكثير لتحقيقها. ويسلط رامونيه في كتابه هذا الضوء على التطورات الاجتماعية والتاريخية التي غالباً ما يجري تجاهلها. على الرغم من أن المؤرخ المعروف بيار سورلان أثبت أهمية هذا النوع من التحليل للأفلام والصور. ومن خلال تحليله للهيمنة الأميركية على السينما ووسائل الإعلام، يلاحظ رامونيه أن هذه الدعاية التي تستند إلى قوة وفاعلية تأثير الصورة، مخاتلة لأنها تحول العرض السينمائي الجماعي إلى شأن فردي.

في كتابه «هوليوود، البنتاغون وواشنطن ـ الناشطون الثلاثة لاستراتيجية إجمالية» باريس 2003 يتحدث فلانتان عن ما يسميه

«سينما الأمن القومي» التي تفبركها هوليوود بالتنسيق أو بالتواطؤ مع وزارة الدفاع، وأحياناً مع البيت الأبيض. ومقاربة بسيطة وواضحة، فهو يجري مقارنة بين الفكر الاستراتيجي الأمريكي وبين أفلام هوليوود التي تتناول بشكل مباشر أو استعاري مواضيع تتعلق بقضايا أمنية. ويركز على التطورات الموازية بين المذهب الاستراتيجي» وبين الإنتاج السينمائي[1].

«نحو العام 1914، تم تشييد استديوهات الإنتاج السينمائي في هوليوود، في ضاحية لوس أنجلوس في كاليفورنيا. بعد أن ترك رائدو العمل السينمائي الجانب الشرقي بحثاً عن مناخ ملائم للتصوير، وعن مناظر أكثر تنوعاً، وخصوصاً للفرار من نفوذ اتحاد «أديسون» الذي مارس شبه احتكار على (مجالات حياتية عدة في مقاطعة نيويورك)، تأسست غالبية الاستديوهات هذه بفضل مستثمرين يهود خصصوا جزءاً من إيرادات أعمالهم التجارية الصغيرة بتطوير قطاع موجه، قبل كل شيء، لزبائن فقراء ومهاجرين، فإنها في داخل الولايات المتحدة توجهت منذ البداية إلى الجماعات (كمستهلكين)، ذلك أنه في بلد يستقبل موجات عدة من المهاجرين، ويعيش فيه أناس قليلو الثقافة ويتحدثون بلغات كثيرة ومتنوعة، فأنَّ السينما الصامتة باتت سريعاً «الشكل الأكثر شعبية للتسلية» في المدن كافة.

مشاهدو الأزمنة الأولى هؤلاء كانوا مهيأون لمشاهدة أي شيء وكل شيء إلى درجة أنه بات مستحيلاً تلبية الطلبات كلها. بيعت الأفلام بالأمتار، كما لو أنها لفافات أقمشة»[2].

---

(1) وليد شميط، إمبراطورية المحافظين الجدد، دار الساقي، لندن 2005 (ص188).
(2) لوموند ديبلوماتيك، آب 2005، نشر في السفير، ترجمة نديم جرجورة.

تسيطر الشركات الأمريكية الكبرى على توزيع 56٪ من حجم سوق الأفلام العالمي.

من هنا ينظر جلياً الخلل في ميزان السوق والأحادية التي تنتج عنها التضييق على سينما البلدان الأخرى، فالعولمة تتجه كي تكون أكثر فأكثر سيطرة أمريكية على العالم، وفرض وجه أحادي الشكل مرتبط بنيوياً بالشكل الأمريكي، في حالة السينما هو الشكل الهوليوودي أكان ثقافياً أم إنتاجياً[1].

أولويات هوليوود

كان دخول هوليوود في صناعة السينما وإنتاج أفلام الصور المتحركة تحولاً كبيراً ومؤثراً، وذلك الأمر قد دفع روزفلت للاعتراف بالقول: «إنَّ صناعة الصور المتحركة يمكن أن تكون أقوى أداة للدعاية في العالم». وبدأ التنسيق على كل المستويات بين مكتب الاستعلامات الحربية الذي تم إنشاؤه في عام 1942 وبين الشركات الرئيسية العاملة في صناعة السينما في هوليوود، وأصدرت الحكومة الأمريكية دليلاً موجهاً إلى هوليوود يضم أنواع الموضوعات التي يمكن أن تخدم المجهود القومي. وإذا صنفت صناعة الأفلام على أنها «صناعة حربية رئيسية»، فقد حدد الرئيس روزفلت خمسة موضوعات تتمتع بالأولوية هي:

1 ـ توضيح وتفسير لماذا يحارب الأمريكيون.

2 ـ تشجيع العمل والإنتاج.

3 ـ رفع المعنويات في الجبهة الداخلية.

(1) المستقبل 2005/10/16، علي زراقط.

4 ـ وصف الأمم وشعوبها.

5 ـ تصوير بطولات القوات المسلحة.

وعبر تلك الثوابت الخمسة، ما زالت السينما الأمريكية ولغاية اليوم ناشطة على مسار خدمة الأمن القومي الأمريكي وأهدافه الداخلية والخارجية، وترافق، بل تتقدم أحياناً، على القرار السياسي إرجاعها إلى أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن)، وبالأخص تلك التي تتعلق باستكشاف الغرب واستيطانه، وقتال الهنود الحمر باعتبارها نوعاً من الأفلام الحربية الأولية، إن ذكرى الحرب الأهلية الأمريكية في منتصف القرن التاسع عشر، وقصصها ومآسيها ونتائجها البالغة الأهمية، شكلت بالتأكيد حافزاً مهماً لخلق سينما الحرب. وكذلك فأنَّ أفلام الويسترن تضمنت حروباً مصغرة، مركزة ذات أهداف سياسية، محددة في كثير من الأحيان، كما كانت فرصة لإبراز الدور الفردي أو البعد العاطفي ضمن صراعات دموية محدودة الاتساع والرقعة. بالإضافة إلى ما سبق، فقد شكل التاريخ القديم(غير الموضوعي): المبني بتحرر ـ في معظم الأحيان ـ على حكايات وأحداث من الكتاب المقدس والحضارات القديمة (المصرية والعراقية والإغريقية والرومانية)، عاملاً مهماً في نشوء السينما الحربية منذ بدايات القرن العشرين، أي منذ مولد فن السينما. وبهذا، فإن هذه السينما تصب في موضوعة تمجيد الذات والجماعة القومية/الدينية، أو تلعب دور الأساطير المؤسسة للكيانات الجيوسياسية[1].

براندو يكشف المستور

في السياق عنه أثار الممثل الأمريكي المعروف مارلون براندو

---

(1) الفنون، أيلول 2004، يوخنا دانيل.

العام 1996، عاصفة من الجدل، حيث قال في مقابلة مع المذيع اليهودي لاري كنغ على شبكة «سي.أن.أن» التلفزيونية الإخبارية «إنَّ هوليوود تدار من قبل اليهود، ويملكها اليهود، ويتعين عليهم أن يظهروا حساسية أكبر تجاه قضايا الناس الذين يقاسون المعاناة».

قبل ذلك بعامين، أثارت الممثلة ومطربة الأغاني الريفية الأمريكية «دولي بارتون» ضجة مماثلة، حين قالت في سياق ردها على رفض فكرة اقترحتها لمسلسل تلفزيون جديد: «يخشى الجميع أن يمسوا أي مسلسل تلفزيوني يتعلق بالدين، لأن معظم الناس في هوليوود من اليهود الذين يرعبهم أي شيء يروج للديانة المسيحية».

ولعل أكبر دليل على صحة ما قاله هذان الفنانان عن نفوذ اليهود في هوليوود، إنهما أرغما بعد اتهامهما بمعاداة السامية من قبل المنظمات اليهودية، والكتاب اليهود على الاعتذار علناً عما تفوها به، وعبارة «معاداة السامية»، هي مصطلح ابتدعه اليهود الأوروبيون في أواخر القرن التاسع عشر كتعبير عن «معاداة اليهود».

والحقيقة أن ما عبَّر عنه هذان الفنانان من مشاعر عن نفوذ اليهود في هوليوود أمر مسلَّم به، ولا يحتاج إلى تقديم أي براهين، حيث أنَّ يهود هوليوود أنفسهم يقرّون به كأمر واقع وكحقيقة بديهية. ويجيب الكاتب السينمائي اليهودي «بين ستاين» في مقال مطول بعنوان «هل يدير اليهود هوليوود» عن تساؤله قائلاً: «بكل تأكيد، فما المشكلة»[1]؟

ولكي نفهم دور ونفوذ وهيمنة اليهود في هوليوود في سياقها التاريخي، لا بد من الرجوع إلى الأيام الأولى لهوليوود التي بدأت

(1) محمود الزواوي، الفنون 1 ـ 6 ـ 2005.

تتحول في عام 1913 إلى المركز الرئيسي للإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة بدلاً من مدينة نيويورك وأصبحت في غضون سنوات قليلة عاصمة السينما الأمريكية. وأسس عدد من رجال الأعمال اليهود خلال تلك الفترة شركات صغيرة نسبياً للإنتاج السينمائي. من أشهرهم كارل ليمبل وأدولف زور ووليام فوكس وهاري كوهن وساموئيل غولدوين وداريل زانوك ولويس ماير وجاك وارنر وأخوته.

وخلال سنوات قليلة، دُمج عدد من تلك الشركات السينمائية لتشكل شركات أكبر، واستمرت عملية الاندماج إلى أن ظهرت خلال النصف الأول من فترة العشرينيات من القرن الماضي شاركت الإنتاج السينمائي الكبرى أن استديوهات هوليوود الشهيرة مثل مترو - غولدوين - ماير وباراماونت وكولومبيا ويونيفرسال والأخوة وارنر وفوكس للقرن العشرين.

وترأس جميع تلك الشركات السينمائية وامتلكها رجال الأعمال اليهود الذين كانوا قد أسّسوا شركات الإنتاج الصغيرة، كما شغل اليهود المناصب الإدارية الرئيسية الأخرى فيها، وكان معظم المنتجين فيها من اليهود.

«ما إنْ سيطر اليهود على السينما حتى وجدنا المشاكل.. ونتائجها واضحة للعيون» هذا ما كتبته (ذو ديربون اندبندنت). «إنها البراعة الخاصة لهذا العرق في خلق مشكلات أخلاقية في أي نوع من الأعمال يكون لهم فيها أغلبية».

وبأسلوب أقل تضليلاً، إن نظرية المؤامرة اليهودية تظهر مراراً كشكوى من أن اليهود هم بكل بساطة، خارج التيار المسيحي

الأمريكي الأساسي. وبروزهم في أجهزة الإعلام يعكس ذلك وخلال العصر الذهبي لهوليوود قبل الحرب العالمية الثانية كان الجدل العام أنَّ اليهود لا يحسّون لا بل هم معادون للقيّم المسيحية وأنهم يؤطرون ثقافة أمريكية تهين الغالبية المسيحية في أمريكا. «ولأنهم ببساطة خارج الإطار الأخلاقي للثقافة الأمريكية، فأنهم يخطئون خطأ فاضحاً إلى درجة أنهم بحاجة لحملات دورية مثل حملات (فيلق الاحتشام) فئة يقودها الكاثوليك وهي أقوى الفئات الكاثوليكية التي قادت حملة في ذلك العقد من أجل وضع مدونة مبادىء لإنتاج صناعة الأفلام.

آلة التصوير السينمائية لم يخترعها اليهود ولكن مصنع الأحلام الهوليوودية خلفه قبضة من اليهود المهاجرين المقاولين. لقد وجدوا في الصور المتحركة إمكانات رواية القصص وبنوا الأستوديوهات ونظام التوزيع وصالات العرض لنشر السينما في طول البلاد وعرضها. هؤلاء القلّة: أدولف ذوكور، وليم ورير وقليل غيرهم حولوا فضولاً تكنولوجياً إلى صناعة بعشرات مليارات الدولارات.

وكما أشار (غوبلر) بتفصيل كان يهود هوليوود مبهمين فيما يخص يهوديتهم لدرجة أنها كانت غير عادية حتى بين اليهود الذين اندمجوا في الحياة الأمريكية.

وبهذا المعنى، أبقوا أيضاً الصور اليهودية بعيدة عن شاشاتهم، وطالما بقي الأقطاب اليهود المؤسسون لهوليوود، كانت الصورة في الأفلام المعروضة على الشاشات هي صورة أمريكا المتجانسة، والفضائل المنتشرة في المدن الصغيرة من الحب والوطنية والتقوى. واليهود الذين «اخترعوا هوليوود» ما أرادوا خلق نظرة يهودية بل

«أمريكا الخيالية» التي تمجد بصورة مثالية كل الصور المضجرة في البلاد على حد تعبير غوبلر.

ولم يعد اليهود للظهور على شاشات السينما إلا في الستينات.

وما حصل بعد ذلك هو نوع حرب الثقافة اليهودية: صدام مستمر بين اليهود المنظّمين في نيويورك واليهود المندمجين، في هوليوود.

غزو هوليوود من يهود أوروبا الشرقية

كان جميع مديري استديوهات هوليوود اليهود من مواليد دول أوروبية شرقية، وبالتحديد المجر وبولندا وروسيا، بالإضافة إلى ألمانيا، ثم هاجروا إلى الولايات المتحدة في سن مبكرة، أو من مواليد الولايات المتحدة الذين ولد آباؤهم في أوروبا الشرقية.

نشأ جميعهم في أسر تعاني الفقر المدقع ومارسوا أعمالاً متواضعة في طفولتهم وشبابهم المبكر، ولم يحصل أي منهم على أي قدر يذكر من التعليم. ونشأوا جميعاً في مدن تقع على الساحل الشرقي للولايات المتحدة قبل أن ينتقلوا إلى هوليوود على الساحل الغربي للبلاد.

جمع معظمهم ثرواتهم الأولية في أعمال تجارية حرة لا تمت إلى الفن بصلة، ثم تحوّل كثيرون منهم إلى امتلاك ما يعرف بالمسارح النيكلية (Nickelodeon)، التي استمدت اسمها من كلمة «نيكل» أي خمسة سنتات، وهو رسم الدخول إلى تلك المسارح التي كانت تعرض فيها الأفلام السينمائية القصيرة في الولايات المتحدة في عصر السينما الصامتة. ومنهم أيضاً من عملوا في توزيع الأفلام السينمائية.

لم تكن لدى أي من هؤلاء المديرين خلفيات، أو ميول سينمائية أو فنية أو تذوق للفن، ولكنهم دخلوا ميدان الإنتاج السينمائي من بابه التجاري بحثاً عن الثراء. وانتقل هؤلاء الأشخاص بسرعة من امتلاك المسارح النيكلية إلى السيطرة الكاملة على مؤسسات احتكار تشتمل على استديوهات للإنتاج السينمائي، وشبكات لتوزيع الأفلام وشبكات دور سينما لعرض تلك الأفلام.

ويقول الكاتب اليهودي نيل جابلر في كتابه «إمبراطورية خاصة بهم: كيف اخترع اليهود هوليوود؟»، إنَّ هؤلاء الرجال تمكنوا من تحقيق ذلك بفضل توفر خصائص معينة لديهم تشمل وجود حس لديهم بما يريده الجمهور، ومثابرة على تحقيق طموحاتهم الشخصية في العمل، وتضامنهم كمجموعة يهودية، واستعدادهم للعمل بجد، واستخدام الكثير من الأساليب الملتوية غير القانونية. ويستشهد الكاتب على هذه الأساليب بقيام أدولف زوكر وكارل ليميل باستخدام كاميرات المخترع الشهير توماس إديسون بصورة غير قانونية من دون دفع رسوم حقوق الملكية[1].

وهوليوود في آخر القرن العشرين لا زالت صناعة لها طابع إتني غالب (اليهود). في الواقع كل المدراء هم، بصورة غير متوازنة، من اليهود: الكتاب والمنتجون، وإلى درجة أخف المدراء، هم بصورة غير متوازنة، من اليهود. وفي دراسة حديثة ظهر أن النسبة هي 59٪ في الأفلام التي تربح أعلى الإيرادات.

والوزن المشترك لهذا العدد الكبير من اليهود في أهم الصناعات وأعلاها ربحاً يعطي اليهود في هوليوود قدراً كبيراً من السلطة

(1) المرجع السابق.

السياسية. إنهم النبع الأكبر للمال للمرشحين والديمقراطيين. وبطريرك الصناعة غير الرسمي، رئيس MCA ليُو واسِرمان يتمتّع بنفوذ شخصي هائل في سياسات الولاية والدولة الفدرالية.

المكارثية
والخارجون عليها

حقبة المكارثية سينمائياً

شهدت الحرب الباردة حروباً دعائية طاحنة، الأمريكيون ركّزوا، في إحدى هذه الحروب، على «الحياة على الطريقة الأمريكية» في مئات الأفلام التسجيلية الدعائية القصيرة التي أنتجتها «مصالح الإعلام الأمريكي» USIS ووزعتها في مختلف أنحاء العالم، خصوصاً في أوروبا حيث كانت الحرب الأيديولوجية على أشدّها. وتبدو الولايات المتحدة في هذه الأفلام، عبر حياة نماذج عادية من ناس المجتمع الأمريكي في نيويورك خصوصاً وفي مدن أخرى وفي الريف عموماً، بلاداً عصرية دخلت مجتمع الاستهلاك وحضارة الرفاهية، وتنعم بالحرية وبالبحبوحة.

هذه الصور كان يوزعها الأمريكيون مجاناً في مختلف أنحاء العالم..

في الخمسينات والستينات، ومع تنامي المشاعر المعادية لأمريكا ومع صعود المد اليساري في فرنسا وأوروبا عموماً أنتجت هوليوود أكثر من 500 فيلم تسجيلي يحدث الأوروبيين عن أمريكا القوية والديموقراطية، مع مختلف الفئات الاجتماعية وفي مختلف جوانب الحياة. نيويورك حاضرة باستمرار، نيويورك الحلم، نيويورك الازدهار، نيويورك الحرية وكان ذلك بمباركة مباشرة من جوزف مكارثي سيناتور وسكنسن. في «ليلة سعيدة وحظاً موفقاً» يغوص

الممثل الأمريكي جورج كلوني، مجدداً، في حقبة المكارثية، ويصنع فيلماً هو بمثابة اتهام، من دون تورية، لأمريكا جورج بوش. صحيفة «ليبراسيون»[1] الفرنسية في عددها الصادر في 4 كانون الثاني 2006، نشرت ملحقاً خاصاً بالفيلم، نقتطف منه الآتي:

بين عامي 1950 و1954، تولى سيناتور وسكنسن، جوزف مكارثي، رئاسة اللجنة الفرعية لشؤون العداء لأمريكا، وقاد حملة تطهير جائرة ضد الذين كان يشتبه بأنهم يقيمون صلات مع الشيوعية أو يبدون تعاطفاً مع مبادئها. ووضع قائمة بـ«المهن الحساسة» المحظورة على «الحمر» في الثاني من شهر كانون الأول 1954، اضطر مكارثي، الذي خضع للوم ومحاسبة من قبل مجلس الشيوخ، إلى التنحي عن منصبه والتخلي عن مهامه كافة. وتوفي بعد ذلك بثلاثة أعوام جراء تشمع في الكبد.

أصدرت اللجنة المذكورة 11500 قرار عزل وطرد من العمل، كما حصلت على 12 ألف استقالة جراء الضغوط التي مارستها. وفي هوليوود جرى إبعاد 200 شخصية (بين ممثل ومخرج وكاتب سيناريو، وعامل تقني).

من بين ضحايا مكارثي نذكر فيليب جيسوب، سفير الولايات المتحدة في منظمة الأمم المتحدة، والجنرال مارشال، بطل الحرب العالمية الثانية، وروبرت أوبنهايمر، عرّاب القنبلة الذريّة.

القائمة السوداء

تضمنت «القوائم السوداء» الخاصة بهوليوود أسماء ممثلين أمثال

(1) أعيد نشره في المستقبل 2006/1/15، ترجمة بسام حجار.

لاري باركس وويل جير وآن رفيري وجون غارفيلد (الذي انتحر عام 1952)، وكاتبي السيناريو كارل فورمان ودالتون ترامبو (اللذين اضطرا للعمل تحت اسمين مستعارين) والمخرجين تشارلي شابلن وجزف لوزي وجول داسان، وجون بيري، الذين اختاروا طريق المنفى إلى أوروبا، وكان أبرز من ارتكبوا الوشاية على «الشيوعيين» كلاً من إيليا كازان وإدوارد دميتريك وورونالد ريغان.

أبرز الأفلام حول حقبة المكارثية

- ساحرات سالم، للمخرج ريمون رولو، مقتبس عن مسرحية آرثر ميلر 1957.
- ملك في نيويورك، لتشارلي شابلن 1957.
- أجمل سنواتنا، لسيدني بولاك 1973.
- المقرض اسمه، لمارتن ريت 1976.
- امرأة في خطر، لبيتر ييتس 1988.
- القائمة السوداء، لإيروين وينكلر 1991.

ليلة سعيدة وحظاً موفقاً هذا الفيلم هو ظاهرة في حد ذاته، فعلى الرغم من تصويره عمداً بالأسود والأبيض، وميزانيته الصغيرة (سبعة ملايين دولار) وأحداثه التي تدور حصراً بين جدران استديو تلفزيوني في فترة الخمسينات، تمكن هذا الفيلم من جذب جمهوره الأمريكي الخاص، محققاً دخلاً تجاوز الـ23 مليون دولار في أسابيع عرضه الأول في الولايات المتحدة، وقد يعود هذا النجاح، جزئياً، إلى اقتران الفيلم باسم مخرجه الجذاب، جورج كلوني، غير أن نجاحه يعود أيضاً إلى أوجه الشبه المقترحة من خلاله بين الحقبة التي يتطرق إليها وبين أمريكا اليوم.

ليلة سعيدة وحظاً موفقاً يسرد قصة الصحافي إدوارد مورو.. الذي فضح بجرأة شعوذة سيناتور وسكنسن، جوزف مكارثي الذي سن، منذ مطلع الخمسينات، حملة كان غرضها تطهير الإدارة ووسائل الإعلام من العناصر «المعادية لأمريكا»، أي المشتبه بأنها ذات ميول شيوعية.

لدى إطلاق عروض الفيلم، طرح عدد كبير من المعلقين السؤال التالي: «ألدينا اليوم مورّو آخر، وأين هو؟» لقد أجرت وسائل الإعلام مراجعاتها الذاتية. واليساريون الأمريكيون الذين يشعرون، منذ بضع سنوات، بأنهم منبوذون، صفّقوا لكلوني الذي رأوا فيه حامل رايتهم المثالي، ولا يتردد الممثل في تأكيد اضطلاعه بهذا الدور: «أجل، أنا يساري (ليبرالي، بحسب التسمية الأمريكية) وضقت ذرعاً من الميل السائد إلى اعتبار هذه الصفة شتيمة». صرح قائلاً خلال مقابلة أجريت معه الشهر المنصرم، مذكراً بأن اليسار الأمريكي طالما اتخذ المواقف الصحيحة في القضايا الكبرى: حق النساء في الاقتراع، حقوق السود المدنية، حرب فييتنام، مناهضة المكارثية وفيلمه، برغم التزامه السود التاريخي، هو بمثابة اتهام صريح لبوش و«حربه على الإرهاب». «يكفي أن تغيّر الأسماء لكي تحصل على السيناريو ذاته»، قال الممثل دايفد ستريثون الذي يؤدي دور مورّو في الفيلم.

أشباح

طبعاً بوش ليس مكارثي، ولا تشهد أمريكا اليوم حملة واسعة لـ«صيد الساحرات»، بحسب العبارة الشائعة، مقارنة بالحملة التي شنت مطلع الخمسينات. فعلى الرغم من «الحرب على الإرهاب»، لا تزال حرية التعبير، سواء عبر التلفزيون أو عبر هوليوود، أكبر بكثير

مما كانت عليه في تلك الحقبة. ولكن منذ هجمات الحادي عشر من أيلول 2001، وشبح مكارثي يلوح بين الفينة والفينة في المشهد السياسي الأمريكي.

عندما دعا النائب الديموقراطي المعروف برصانته، والمعروف أيضاً بتشدّده إجمالاً، جون مورتا، إلى سحب القوات الأمريكية من العراق، اتهم هو أيضاً، من قبل البيت الأبيض بـ«الاستسلام بمواجهة الإرهابيين»، وشبّه آنذاك، وهي شتمية ما بعدها شتيمة، بمخرج الأفلام الوثائقية المناهضة لبوش، مايكل مور، ولكن الدليل على أن المكارثية ما زالت مستقبحة في أمريكا هو ما أثارته هذه الإفتراءات من استياء في أوساط الرأي العام الأمريكي. فاضطرّ البيت الأبيض إلى مراجعة موقفه، وترحيبه بالنقاش المشروع الذي أثاره مورتا.

إلى هذا، جاء الكشف، في الآونة الأخيرة، عن فضائح أخرى ليوقظ شياطين الحرب الباردة والمكارثية: كالكشف عن عمليات تنصت على الهواتف جرت بأوامر من بوش ومن دون إذن قضائي مسبق، أو الكشف عن حقيقة أن شرطة نيويورك لجأت إلى دس عملاء جواسيس لها بملابس مدنية بين المتظاهرين في المظاهرات السياسية. وغيرها من القضايا التي لا يمكن إلا أن تعزز الشعور المتنامي لدى اليساريين الأمريكيين بأنه بات ينظر إليهم مجدداً على أنهم أعداء الداخل..

لا شك في أنّ التمرد السياسي هو تقليد هوليوودي عريق لم ينقطع إلا إبان الحرب العالمية الثانية قبل أن يتم إسكاته أثناء الحقبة المكارثية، فمنذ عام 2003 ونجوم السينما الأمريكية يحتلون الصدارة في حركة الاحتجاج على حرب العراق، وعلى رأسهم الممثل مارتن

شين، الذي يؤدي دور الرئيس الأمريكي في المسلسل التلفزيوني الشهير «الجناح الغربي».

كلوني ليس مايكل مور أيضاً، ويجتنب توجيه اتهامات من العيار الثقيل لجورج بوش: «سيريانا ـ ليس هجوماً على إدارة بوش، بل انتقاد موجه إلى السستام القائم منذ زمن بعيد حول النفط»، يقول موضحاً وهو مؤمن بأن السينما تحث المشاهد على التفكير والمراجعة. ففي «ليلة سعيدة وحظاً موفقاً» ترى حكومة تحرك الخوف من الشيوعية، فيمثل في ذهن المشاهد مباشرة صنيع إدارة بوش اليوم، التي حركت، بالطريقة نفسها، مشاعر الخوف من الخطر الإرهابي، وكلوني مصرّ، بأية حال، على إنتاج المزيد من الأفلام «المزعجة».

تبقى المكارثية سواء في الولايات المتحدة أو في سواها، جرس إنذار ينبه إلى المخاطر التي تهدد كل ديموقراطية عندما تخوض هذه الديموقراطية حرباً: التضحية بمبادئها وبحرياتها الأساسية باسم الأمن القومي، وتحت وطأة هستيريا الشعور الوطني.

عام 1954، كانت الحرب باردة، وكان العدوّ أحمر، وكان السيناتور جور مكارثي يقود حملة «صيد الساحرات» معمّماً حملات التطهير حتى بلغت هوليوود. إلى أن أسقطه الليبراليون الأمريكيون (اليساريون) عبر فضح ارتكاباته.

الرئيس بوش متهم، وفي الاتهام وجه حق، بأنه داس بقدميه عدداً من الضمانات التي ينصّ عليها الدستور الأمريكي عبر إقرار الرئيس لعمليات تنصّت سرية وغير مشروعة، والاعتقال من دون إذن قضائي، وتعذيب المشتبه بهم، وكل هذا يجري باسم الأمن

القومي والحرب على الإرهاب. وكانت الشرطة الفدرالية FBI قد تصرّفت على هذا النحو فيما مضى، مستغلة الهستيريا التي أثارها السيناتور مكارثي.

ولكن ما لا ينبغي لنا إغفاله هو اختبار القوة الذي ساد المواجهة بين مكارثي والصحافي أد مورّو، أي ذلك التظهير الأسطوري للدور المدني الذي تضطلع به «السلطة الرابعة» (وسائل الإعلام) في حياة كل مجتمع ديموقراطي، وهو موضوع الفيلم أيضاً. ما يشير بالتالي إلى أوجه الصراع بين البيت الأبيض ووسائل الإعلام. ولكن القول إن ذلك يجعل من كلوني مورّو آخر، هو قولٌ يغلب التفاؤل على الصواب.

في الفترة التي تدور فيها أحداث الفيلم، (1953 ـ 1954)، كان مورّو نجماً لامعاً. ولقد اكتسب مكانته تلك إبان الحرب، عندما كان يغطّي من لندن، أولى عمليات القصف لحساب إذاعة CBS. كان المستمعون على موعد يومي مع برنامجه «هنا لندن..» ويستمعون إلى أزيز القنابل مباشرة عبر المذياع. في مطلع الأربعينات، كان البث المباشر (الحي) لا يزال في بداياته الأولى. وكانت محطة CBS الوافدة حديثاً إلى الإعلام الإذاعي تسعى لتأكيد حضورها في هذا المجال بالتنافس مع محطة NBC عمل مورو الذي استعانت الـCBS منذ العام 1935 بخدماته، على الاستعانة بعدد من المراسلين، صاروا يعرفون فيما بعد بـ«فتيان مورّو» وأصبحوا جميعهم من المشاهير. وقد استطاعت تحقيقاتهم التي أجروها في أوروبا أن تقنع الأمريكيين بضرورة اشتراك أمريكا في الحرب ضد هتلر.

لم يعمد مورّو يوماً إلى المراعاة في مخاطبته المستمعين، فعندما قام بتغطية صحافية لتولّي الحلفاء فتح معسكر بوشنفالد للاعتقال

سنة 1945، وصف ما كان يراه بفجاجة تكاد تكون مرضية: «كان هناك صفّان من الجثث، مكدّسة فوق بعضها البعض كقطع من الحطب. كانت الجثث هزيلة جداً وشديدة البياض. بعض الجثث كان قد بدأ بالتحلل وإن كان لا يكسو عظامها الكثير من اللحم..» هذا التحقيق الذي جرى بثه في 14 نيسان 1945 كان له وقع الصدمة في أمريكا.

المنازلة التي جرت بينه وبين مكارثي أسهمت في ترسيخ أسطورته. كان كلوني يصوّر فيلمه معركة بين القديس جاورجيوش والتنين. والحقيقة أن مكارثي كان قد أصبح ضعيفاً في تلك الفترة. إذ شهدت لجنة التحقيق الفرعية الدائمة في الكونغرس انشقاقاً في صفوفها، وطالب بعض أعضائها بتنحية مكارثي عن رئاستها. كما أعربت شخصيات جمهورية مرموقة عن عدم تأييدها «اضطهاد» ثانية واحدة. دراما إنسانية عن الحرب صحيح لكن الأفراد هم المهمون أكثر من أي شيء آخر. دراما تشتعل بصوت الراوي وبخطوط مواجهات نفسية وميتافيزيقية وبتصوير خلاب تم في صحراء المكسيك وصحراء كاليفورنيا مع بعض التعديلات والمؤثرات، وخصوصاً بإداءات جميلة جداً ومقنعة جداً قدمتها مجموعة من الممثلين أمثال جاك غيلنهال وجايمي فوكس وبيتر سلرسفارد ولوكاس بلاك اضطروا إلى الخضوع لتمارين عسكرية مكثفة على يد السيرجنت جايمس ديفر.

عودة اليسار الهوليوودي

وعاد اليسار الهوليوودي وانتعش، في موازاة حركات تناهض حرب العراق، وتنتقد إدارة الرئيس بوش، بعد أن أخذ أبرز ناشطيه

قسطاً من الراحة، في عهد الرئيس كلينتون. ومنذ العام 2000، أبدى قسم كبير من مبدعي هوليوود اهتماماً بالسياسة، من طريق مناهضة العولمة، وتعاظم هذا الاهتمام بسبب الحرب على العراق»، بحسب بنجامين ديكنسون، مؤلف كتاب «الراديكاليون الجدد في هوليوود». وتكاتف مناهضو الرأسمالية من المشاهير، مثل تيم روبنز وسوزان ساراندون وشون بين، ونجوم ينتصرون للعدالة الاجتماعية، مثل جورج كلوني.

وإنتاج أفلام تتماشى مع المرحلة هو من تقاليد هوليوود: ففي 1930، نال «هدوء يخيّم على الجبهة الغربية»، جائزة أفضل فيلم. وهو ينتقد الحرب انتقاداً مريراً. وفي الأربعينات، توج فيلم «عناقيد الغضب». وتميزت السبعينات بأفلام ناقدة للأوضاع السياسية، مثل «رجال الرئيس». وكلاهما يشكل نموذجاً للسينما الملتزمة، ولو بعد ثلاثين سنة على فضيحة «ووترغيت» وسقوط الرئيس نيكسون. أخيراً، صوّرت أفلام، مثل «لائحة شيندلر» و«إيرن بروكوفيتش» و«فيلادلفيا»، وكلها تعالج موضوعات تاريخية وسياسية جماعية، وأحرزت رواجاً في نفس الوقت.

ويبدو اليوم أنَّ كبرى شركات الإنتاج السينمائي أهملت هذه السوق التي تتهددها المخاطر، باستثناء شركة «وارنر براذرز» التي أنتجت فيلم «بلاد الشمال». ومن الأفلام الخمسة المرشحة هذه السنة، وحده «ميونيخ» هو من تمويل استديو.

وتتولى إنتاج الأفلام الجديدة، شبكة منتجين وممولين جدد ومستقلين، جنوا ثرواتهم من قطاع الإنترنت، ويمتلكون التكنولوجيا الجديدة، ويعتزمون تطوير صناعة السينما. ومن هؤلاء جيفري سكول صاحب موقع المزادات «إي ـ باي»، وحاز 11 ترشيحاً

بواسطة شركة «بارتيسيبنت» للإنتاج، وتود فاغنر ومارك كيوبان، مؤسسا موقع broadeast. com، ويترأسان مجموعة «إتش دي نت فيلمز» التي أنتج «الفقاعة» لسبيلبرغ. وبوب ياري، من قطاع العقارات، هو ممول «التحطُّم».

وتقول الممثلة تشارليز ثيرون: «تحصل أمور خطيرة في العالم، اليوم، ولا يمكن تجاهلها، وعلى الاستديوات، إذا أرادت الربح، تستعيد الجمهور إلى الصالات[1].

التأثير النفسي لحرب ڤييتنام

من ضمن الأفلام المتمردة، تلك التي حاكت مناخات حرب فييتنام من زاوية تشريحية، نقدية، بعيداً عن البطولات الفارغة، علماً أن هذه الأعمال لم تكن كثيرة، لذلك نستعرض نماذج قليلة أنتجت في سنوات مختلفة.

من تأثيرات الحرب النفسية إلى تأثيراتها الجسدية، تناولت بعض الأعمال العجز الجسدي الذي أصاب جنوداً أمريكيين عندما كانوا على خط النار، لعل أهمها «مولود في الرابع من يوليو» (1989)، لأوليفر ستون، وهو الفيلم الثاني في ثلاثيته الشهيرة عن فييتنام التي كان أولها «كتيبة» (1986)، وثالثها «السماء والأرض» (1993).

في «مولود في الرابع من يوليو» يلعب توم كروز شخصية حقيقية لشاب يدعى رون كوفيتش كان يشعر بالفخر الشديد قبل كوفيتش كان يشعر بالفخر الشديد قبل انضمامه للمشاركة في حرب فييتنام، مقتنعاً بأنه سيؤدي واجبه الوطني تجاه بلاده، إذ كانت هذه

(1) كلودين مولار، لوموند 21 ـ 2 ـ 2006 ترجمة الحياة 1/3/2006.

مشاعر كل من تطوع من الشباب في هذه الحرب، لكن بعدما يكتشف أنه لا يوجد أي واجب وطني أو قومي في تلك الحرب، وبعدما يفقد ساقيه ويعود إلى أمريكا حبيساً للكرسي المتحرك، تبدأ مواقفه الناشطة في مهاجمة هذه الحرب ووطنيتها الزائفة، ومهاجمة من يقفون وراءها بدءاً من سياسيين فاسدين حتى الرئيس الأمريكي.

وفي فيلم «العود إلى الوطن» (1978) للمخرج هال أشبي يعود فيه أيضاً أحد المحاربين من فييتنام (الممثل جون فويت) مشلولاً وسجين الكرسي المتحرك، (كانت جين فوندا بطلة الفلم والمعروفة بمواقفها السياسية المتحررة وراء إنتاج هذا الفيلم) كشف للأمريكيين الذين لم يكونوا يمتلكون الصورة الكاملة عن التجربة الفييتنامية حقيقة هذه الحرب وأكمل لهم تفاصيل الصورة، حاز الفيلم عدة جوائز أوسكار منها أفضل ممثل وممثلة لفويت وفوندا، وفي الحقيقة إن قائمة جوائز الأوسكار وترشيحاتها التي كانت من نصيب أكثرية هذه الأفلام المهمة قائمة طويلة، وبالتالي لن يسعنا سردها هنا[1].

لم يكن العنف الذي ولّدته الحرب الفييتنامية، واقعياً وسينمائياً، أحادي الاتجاه، بل كان عنفاً مجنوناً في كل الاتجاهات، حتى أنه ساد بين الجنود الأمريكيين وبعضهم البعض كما صوّره أوليفرستون في «كتيبة»، وجاء نتيجة التوترات التي مر بها هؤلاء الجنود في أرض المعركة، تلك الأرض التي يدرك الفييتناميون معالمها وطبيعتها جيداً، في ما لم يكن الأمريكيون معتادين على غاباتها الكثيفة وتضاريسها الخاصة، فعاشوا حالة من الترقب

(1) أيمن يوسف، الفنون 1/12/2005.

والتوجّس الدائم لإمكان ظهور العدو من أماكن لم تكن في حسبانهم ولم يستطيعوا توقعها بأي حال، فكان يحدث أن يطلق جندي أمريكي الرصاص على آخر خلفه أو يظهر أمامه فجأة معتقداً أنه من الأعداء، أو أن يطلق الرصاص من دون أن يتأكد على من يطلقه[1].

ويجب الإشارة هنا إلى أن ستون كان أول من قدم مشاهد هذه الحرب بصورة أقرب إلى ما كانت عليه تماماً في الواقع، والمسألة لا تتعلق بخياله الفني الواسع فقط، إنما كانت هذه هي الحقيقة التي عاشها ستون بكل تفاصيلها عندما شارك في حرب فييتنام معتقداً أيضاً أنه كان يؤدي واجباً وطنياً، فشخصية شارلي شين (كريس) الذي كان يسرد أحداث الفيلم ويعلّق عليها هي نفسها شخصية ستون، وإذا كان فيلم مولود في الرابع من يوليو تمتع بشحنة عاطفية صادقة، فذلك لأن رون كوفيتش شارك في كتابة سيناريو الفيلم مع ستون. وإذا كان هناك حس كبير من الصدقية في «صباح الخير يا فييتنام» (1988) لباري ليفنسون، فذلك لأن الشخصية التي لعبها روبن ويليامز هي عن شخصية حقيقية للأمريكي أدريان جرونور الذي كان يعمل في إذاعة القوات الأمريكية المسلحة بفييتنام.

صورة أخرى من العنف في هذه الأفلام، كانت خاصة بذلك العنف الذي ينزله الجنود الأمريكيون بمواطنين فييتناميين، جاءت في فيلم «ضحايا الحرب» 1989 للمخرج برايان دي بالما، وهو مأخوذ عن واقعة حقيقية اختطف فيها خمسة من الجنود الأمريكيين في فييتنام فتاة من إحدى القرى، واغتصبوها ثم قتلوها. أكد كوبولا هذه

(1) المرجع السابق.

الصورة نفسها، ولكن في شكل عنف جماعي ضد مواطنين فييتناميين في واقعتين في الفيلم عندما أمطر الكولونيل الهستيري روبرت دوفال قرية فييتنامية بصواريخ متلاحقة من طائرته الهليكوبتر، وعندما قام كولونيل آخر (مارتن شين) من البحرية بمذبحة بشعة لبعض الفلاحين الفييتناميين كانوا موجودين في قارب صغير[1].

ميونيخ

على محور آخر، إنما في إطار كسر التنميط، ورغم أن المخرج ستيفن سبيلبرغ لا يعتبر من المناصرين للقضايا العربية ولا من المناهضين للحركة الصهيونية إلا أن فيلم «ميونيخ» الذي أخرجه، صوّب أكثر من إصبع إدانة لإسرائيل بشكل أثار حفيظة الكثيرين من اليهود في العالم كما أصدقاءهم.

يحكي فيلم «ميونيخ» قصة انتقام إسرائيل من فدائيين فلسطينيين قتلوا، قبل أكثر من ثلاثين سنة، أحد عشر رياضياً إسرائيلياً خلال دورة للألعاب الأولمبية في ألمانيا. وقد توقع كثيرون قبل بدء العروض أن يصب الفيلم جام غضبه على الفلسطينيين وبقية العرب، لأن المخرج ستيفن سبيلبيرغ، صاحب «جوراسيك بارك»، يهودي مال أخيراً، نحو أفلام عن اليهود، مثل «قائمة شندلر» عن محرقة اليهود في ألمانيا. إضافة إلى أن فيلم «ميونيخ» اعتمد على كتاب «انتقام» الذي كان موضع انتقادات كثيرة.

حقيقة الأمر أنَّ الفيلم ركز على الانتقام الإسرائيلي، وصوّر

(1) المرجع السابق.

غولدا مائير، رئيسة وزراء إسرائيل في ذلك الوقت، تحتقر الفلسطينيين وتتساءل عن حقهم في أي شيء، وصور واحداً من أعضاء فرقة الانتقام يحذر أي عربي الاّ «يهدر نقطة دم يهودية» وأضاف سبيلبيرغ لقطات توضح أن الانتقام لم ولن يحل أي مشكلة. وفي الفيلم نقاشات بين فلسطينيين وإسرائيليين، يسأل خلالها أحد الفلسطينيين السؤال المحرم في أمريكا اليوم وهو: حقيقة حرق ستة ملايين يهودي في ألمانيا، ونطق آخر بفكرة أخرى محرمة في أمريكا اليوم، وهي «سرقة» الإسرائيليين لأراضي العرب.

ويرينا سبيلبيرغ نقاشاً داخل فريق الانتقام نفسه، خاصة بعد قتل كل فلسطيني. حيث يحتفل أعضاء الفريق بالقتل، يجلسون حول مائدة كبيرة ويشربون نخب «النصر»، ولكن، في كل مرة، يبرز واحد منهم، يسأل عن «قانونية» ما فعلوا مثل: أحقية اتهام شخص بدون وجود أدلة كافية، أو قتل شخص بدون محاكمة، أو خرق قانون الدولة التي قتل فيها. (صادف عرض الفيلم نقاشاً وسط الأمريكيين عن اعتقال إرهابيين بدون وجود أدلة كافية ضدهم، وعن حجزهم بدون تقديمهم إلى محاكم، وعن الخلط بين «إرهابي» ومتهم بالإرهاب». وركز الفيلم في الدقائق الأخيرة على قائد فرقة الانتقام، لأنه شكك في كل الموضوع، في جدوى الانتقام وقانونيته، وفي سياسة إسرائيل نحو العرب، بل وفي مستقبل إسرائيل نفسها. وأتبع الشك بالفعل حين رفض إغراءات وأوسمة وجوائز وأموالاً وفيلا، تعبر عن «فخر» إسرائيل به لأن «انتصر»، وهاجر مع زوجته وطفلتهما في نيويورك.

من جانب آخر، انتقد الفيلم، إسرائيليون ويهود، فقد كتب واحد منهم في جريدة «جيروساليم بوست» أن الفيلم «برر جريمة

الإرهابيين، وقدم لهم خدمة كبيرة». وقارن ثان، في نفس الجريدة، بين هجوم ميونيخ وهجوم 11 أيلول، وانتقد الذين «يقولون لنا أننا - الإسرائيليون في الحالة الأولى والأمريكيون في الحالة الثانية - السبب».

انتعاش الفيلم السياسي مجدداً

أطل الناقد اللبناني جيرار سليمان[1] على المشهد السينمائي الأمريكي وتبحر في الحيثيات التي رسمت المادة السياسية الحديثة في تلك الأعمال. معتبراً أنه ليس جديداً أن يتخذ أهل السينما، من هوليوود إلى لندن فباريس، مواقف صريحة وحاسمة تجاه حكامهم. ألم يذهب شون بن إلى العراق بعدما اشترى صفحة كاملة في جريدة أميركية ليوجه فيها كتاباً مفتوحاً إلى جورج دبليو؟ سوزان ساراندون، ألم تعلن عن مواقفها المعادية للإدارة الأميركية؟ ألم تشكل فانيسا ريدغرايف، بالتعاون مع شقيقها كورين، حزبها السياسي للتنديد بانتهاكات حقوق الإنسان التي ارتكبتها حكومة بلير وللمطالبة بالانسحاب البريطاني من العراق؟ ألم تنطلق التيارات السينمائية (السينما الحرة في بريطانيا، السينما الجديدة في البرازيل، الموجة الجديدة في فرنسا، الواقعة الجديدة في إيطاليا) من الرغبة في قول ما لا تفصح عنه السياسة؟ ففي أحد أكثر البلدان الأوروبية انفتاحاً على الآخر، جاءنا الكثير من الدروس في الديموقراطية، عبر الوسيلة السينمائية. أيار 1968 ثم «قضية لانغلوا» ثم مسائل أخرى جعلت أوروبا عموماً وفرنسا خصوصاً مأوى المنبوذين والهاربين من الماكارثيات الظالمة. ولعل سلوك بيسون

(1) جيرار سليمان، النهار 2006/2/7.

اللفظي «نقطة في بحر» من الاعتراضات التي طاولت ممارسات أهل السياسة الخاطئة.

ما يجعل المشهد مغايراً بعض الشيء هذه المرة، هو تزامن هذا الخطاب مع عودة الأفلام السياسية والإيديولوجية. طبعاً، عالمنا اليوم شديد الخصوبة بالصراعات الدينية والنزاعات ذات الطابع المصالحي والعقائدي، ما يعد كتّاب السيناريو بحصاد بالغ الأهمية. أما معركة السينمائيين، فهي على أكثر من جبهة وموقع: إيطالي موجه إلى برلوسكوني، بريطاني يكشف النقاب عن خفايا وفاة الأميرة ديانا، وأيضاً أميركي يدين ممارسات سياسية أوصلت الولايات المتحدة إلى حافة الانتحار، وربما فرنسي وإيراني وتشيلياني. فهذا النوع من السينما الأيديولوجية غابت عن الشاشة في المرحلة الأخيرة، لأن القيمين على شأنها كانوا منهمكون في البحث عن الحداثة السينمائية، أي تطوير اللغة والعثور على جماليات موازية، من بلدان نائية تعيش صراعات داخلية. ثمة مرحلة كان «الفن للفن» هو المهيمن على الخطاب السينمائي المسيس، ولم يكن كوستاغافراس في طليعة السينمائيين الذين يقتضي الامتثال بهم.

اليوم، تطلق السينما مجدداً الحوار في شؤون الحريات والديموقراطيات في العالم الغربي وكيفية تطبيقها، بعدما رفع السياسيون هذين الشعارين في حملاتهم الانتخابية. الواضح من المنعطف الجديد الذي تختاره السينما اليوم، أن سبحة الأفلام السياسية ستكرّ، فمهام السينما كانت دوماً إدارة نقاشات تفرّق الجمهور، بين مؤيدين ومعارضين، منذ «قضية دريفوس» إلى حرب فييتنام مروراً بفتوحات نابوليون التي صوّرها يوسف شاهين في تنويعة مخالفة لكل الرؤى السابقة.

لا يزال الوقت مبكراً للحديث عن موجة أفلام سياسية حقيقية. بيد أن ثمة إشارات، إذا اقتفيناها، نجد أنفسنا نسير في اتجاه ظاهرة في طريقها إلى التفاقم. وإذا كان مايكل مور شرّع باب الفيلم السياسي. البروباغاندي على مصراعيه بعد «فهرنهايت 11/9»، فأوروبا هي التي تطلق اليوم هذه الأعمال، لسبب بسيط هو أن ثمة ثقافة مناهضة للسلطة، راسخة في هذه البلدان منذ عهود سحيقة. السينمائيون الملتزمون لم يقل عددهم، مع أن الأيام تغيرت ومعها اللغة التي باتت تخضع لشروط سردية ملائمة لجماليات العصر. كثيرة هي الأفلام السياسية التي ستحرك الرأي العام، رغم إدراكنا أن الفن لا يغير العالم ولا يعدل نتيجة الانتخابات الرئاسية، ورغم معرفتنا أن أسوأ أنواع السينما هي السينما الموجهة، وخصوصاً عندما يسقط الحد الفاصل بين الالتزام لقضية والترويج الأعمى لها.

«رايات آبائنا»: معركة ايستوود المعاكسة

درجت أفلام الحروب التقليدية الأميركية والأوروبية والآسيوية على إسدال الستر على وجوه الأعداء. فالدور المناط بهؤلاء هو دور خيال الظل أو الفزاعة التي يطلق الأبطال ومناصروهم النار عليها. وهذا شأن الهنود الحمر في أفلام الـ«وسترن» (رعاة الغرب) التقليدية. وحملت السينما الأعداء على جسم مرصوص ومتشابه، والأعداء كلهم متشابهون، وطباعهم واحدة. ونزعت هذه الأفلام الصفات الإنسانية عن الأعداء. ويعود شحّ شخصيات الأعداء إلى أسباب عملية وأخرى دعاوية. فهوليوود عانت صعوبة في توظيف ممثلين أكفاء للعب دور اليابانيين أو الفييتناميين. وغالباً ما استعان المخرجون بممثلين أميركيين متحدرين من أصل ياباني لأداء الأدوار

هذه، والتفوه ببضع كلمات يابانية غير مفهومة في أوساط الأميركيين واليابانيين، على حد سواء.

وشأن هوليوود، استعان المخرجون اليابانيون برجال «بيض» للقيام بدور الأميركيين. ومعظم هؤلاء «البيض» من التابعية الروسية، ولا يجيدون اللغة الإنكليزية، ولا يمتهنون التمثيل. والحق أن الدواعي الدعاوية إلى نفي الطابع الأنسي عن الأعداء تفوق الأسباب العملية أهمية. فأنسنة العدو تحمل المشاهد على الطعن في بطولة البطل أو الأبطال، وإدانة «إجرامهم». «فالبروباغندا» تصوّر العدو في صورة أقرب إلى الحجر والصنم منه إلى البشر. فالعدو «منزوع» الشخصية، على ما يقال منزوع الجنسية.

ولكن أحوال عالم السينما تغيّرت. ونجح بعض المخرجين، من أمثال ستانلي كوبريك، في أنسنة العدو. وينفرد كلينت إيستوود بإخراج فيلمين عن معركة واحدة، هي معركة أيوجيما. ويعرض الفيلم الأول، «أعلام آبائنا»، هذه المعركة من وجهة نظر الأميركيين، والفيلم الثاني «رسائل من إيوجيما»، يرويها من وجهة نظر اليابانيين. وفي معركة إيوجيما في شباط (فبراير) 1945، قتل نحو سبعة آلاف جندي أميركي، وقضى نحو اثني وعشرين ألف جندي ياباني. وخلّدت صورة لستة جنود أميركيين يغرسون العلم الأميركي.

ولا شك في أن الرواح إلى الحرب ليس نزهة. فآلة الحرب لا تكترث بمصير الأفراد، فهي قد تفرط بحياتهم في سبيل تحقيق غاياتها. ويبدأ فيلم «أعلام آبائنا» بمشهد توجه أسطول البحرية الأميركية نحو أرض المعركة. ويبدو الجنود على متن السفينة الحربية سعداء ومتحمسين كما لو أنهم في مباراة كرة قدم. وعندما يسقط واحد من الجنود في البحر، لا يبالي الطاقم بانتشاله ويتركه

يغرق. ويكاد ايستوود ينفي صفة البطولة عن الجنود، فهم أشخاص مثل سائر الناس، أرسلتهم قيادتهم إلى مكان يشبه الجحيم. وتنم بالجحيم هذا صور غير «ملونة» ولا براقة. ويحل محل الألوان قتام مكفهر. وتلاحق أطياف الحرب أبطالها العائدين إلى بلدهم في احتفالات النصر والمطاعم والمضاجع.

وعلى رغم حرصه على إظهار الهوة بين الواقع الأليم وبين رواية هذا الواقع. بعد تجاوزه ومر الزمن عليه، لا ينفي ايستوود جواز الأعمال البطولية. ويظهر شريطه ضعف صلة البطولة الحق بالشعارات الرنانة، على غرار «القتال دفاعاً عن الحرية». فالصداقة أو الشجاعة، وليس البطولة، قد تحملان الجندي على إنقاذ صديقه المصاب بنيران العدو. ففي أيوجيما خاض الجنود معركة من أجل وطنهم، ولكنهم ضحوا بأنفسهم من أجل أصدقائهم.

وجلي أن تعاطفنا مع معاناة الآخر، الغريب عن ثقافتنا وغير الملم بلغتنا، عسير. ويصعب على الجنود المتقاتلين إدراك معاناة الآخر، والإلمام بها. فالجنود اليابانيون شأن نظرائهم الأميركيين لم يعرفوا يومها شيئاً عن أعدائهم الماثلين أمامهم. وكان يسيراً عليهم، تالياً، «شيطنة» الآخر الغريب. وتفادى إيستوود، المخرج الأميركي، الانزلاق نحو شيطنة اليابانيين. وتوسل إلى روايته برسائل مقاتلين يابانيين شاركوا في معركة إيوجيما. وكانت السلطات اليابانية وجدت هذه الرسائل في كهف من كهوف ايوجيما بعد سنوات على نهاية الحرب. وينجح ايستوود في أنسنة صورة العدو، وفي الكشف عن وجه «الكاميكاز» (الطيّار الانتحاري) الشخصي والإنساني[1].

(1) ايان بوروما «نيويورك ريفيو اوف بوكس» الأميركية، 15/2/2007. ترجمة الحياة 28/2/2007.

بدوره اعتبر الناقد هوفيك حبشيان[1] أن كلينت ايستوود ينكب منذ بضعة أفلام على ذرّ الرماد في عيون نمط العيش الأميركي، ذاهباً إلى أبعد ما يمكن الذهاب داخل مفهوم الرسالة الأخلاقية لتلك البلاد، واضعاً على المحك سلوكيات مؤسساتها والقيم التي قامت عليها الإمبراطورية الجديدة. عرفناه قبل أعوام قليلة، تحديداً في «رعاة بقر الفضاء»، رجلاً سبعينياً متمسكاً بالحلم، الذي ظل صامداً في وجه الشيخوخة والتجاعيد وتبدد الأوهام. الآن، وعلى مشارف الثمانين، ينتهج أسلوباً خاصاً في مخاطبة الوعي الجماعي، وفي إظهار قفا الصورة المتداولة. الأهمّ أنه يسترق النظر خلف ستار الأكاذيب الذي يلقي بظلاله على التاريخ الأميركي الحديث، ذاهباً في الاتجاه المعاكس لنصيحة جون فورد، في «الرجل الذي قتل ليبرتي فالانس»، وفحواها: «إذا كانت الأسطورة أكثر جمالاً من الواقع، فاتبع الأسطورة». العقلية المشاغبة التي يعمل بها ايستوود في «رايات آبائنا»، تضخ دماً جديداً في عروق سينماه، جاعلة منه آخر الكلاسيكيين الكبار. ويجب عدم الإغفال أن شبح فورد يخيّم على الشاشة طولاً وعرضاً. ولأن الشيء بالشيء يذكر، يصعب تناول هذا الشريط الكبير الذي يحل في بيروت اليوم، من دون أن يحضر إلى بالنا «باب الجنة»، رائعة مايكل تشيمينو، علماً أن يجمع الفيلمين هو تعطيل الـ«جانر» السينمائي الذي ينتميان إليه، بالإضافة إلى نقاط مشتركة أخرى، أبرزها مخالفة الأساطير الأميركية.

يبدأ كل شيء بصورة فوتوغرافية. أنها الكليشيه التي يدور عليها الفيلم بأكمله. نرى فيها ستة جنود من البحرية الأميركية يرفعون

(1) هوفيك حبشيان، النهار 31/3/2007.

الراية المرصعة بالنجوم على قمة جبال سوريباشي في جزيرة أيوجيما، بعيد نجاحهم في التصدي للجنود اليابانيين عقب معارك دموية طاحنة. صورة متقنة الصنع، رغم إنَّ الارتجال كان سيد الموقف لحظة التقاطها. متقنة لأنها ستغير مجرى الأمور، في مرحلة حاسمة من تلك الحرب، وستعرف الحكومة الأميركية كيف توظفها لاستدرار عواطف الشعب، وكسب المزيد من الدعم المالي لاستكمال مهامها. شخصيات هذه الصورة جنود عاديون، شاءت الصدفة أن يكونوا هناك، أمام عدسة المصور، في لحظة العبور من الظل إلى النور، وفجأة يجدون أنفسهم أبطالاً وطنيين! لكن هل هم فعلاً أبطال أيوجيما أم منتحلي صفة فحسب؟ وماذا لو كان الأبطال الحقيقيون هم الذين سقطوا على أرض المعركة، وشاهدوا، تالياً، نهاية الحرب (بحسب النظرة الأفلاطونية للحرب)، ولكن ظلوا خارج الصورة لأسباب محض تقنية؟

بقدر ما يواصل فهم ما تعنيه التضحية العسكرية، يحاول ايستوود بالقوة نفسها أن يتدارك مختلف وظائف الصورة التي يلجأ إليها لكشف ألاعيب السلطات الأميركية، وتستخدم في مكان آخر لتضليل الرأي العام وتغيير الحقيقة. هناك وظائف متعددة للصورة يحاول إيستوود أن يدرسها. كذلك يرينا أكذوبة دولة تعتمد على البروباغندا والمبالغة والفولكلور أكثر من أي دولة تعتمد على البروباغندا والمبالغة والفولكلور أكثر من أي دولة أخرى في العالم، محوّلة الانكسارات النفسية وعذابات الجنود إلى بطولات وهمية ومناسبات للاحتفاء. رغم أن الفيلم يحفل بأبجديات البطولة، ويكثر فيه الحديث عن أبطال وطنيين ضحّوا من أجل مواطنيهم، لا أبطال سوى في مخيلة الشعب الذي يجري تضليله. فهؤلاء أبطال في

مخيلة الناس، لتبرير ما لا يبرَّر (التضحية من أجل الآخر)، ولا يختلف وضعهم عن وضع حيوانات السيرك التي تشارك في مشاهد بهلوانية لتسلية الحشود. هؤلاء فبركتهم الحاجات السياسية، أخذتهم لحماً ورمتهم عظاماً. ولا عجب إذا كان أكثر الأمجاد الوطنية التي يتباهى بها الأميركيون، أساسه كذبة يدخل ايستوود في دهاليزها ليحاول أن يفهم كيف ولماذا. هنا اقتلاع من الجذور لمفهوم البطولة، على الطريقة الأميركية.

تنميط الصورة العربية

صورة العرب الأشرار

كواحد من أبرز البراهين الملموسة على تشكيل وعي الرأي العام من قبل جهات معينة، صدر في ماساشوس سنة 2001 كتاب «صورة العرب الأشرار في السينما، كيف تشوه هوليوود صورة شعب بأكمله» للأستاذ في جامعة شيكاغو جاك شاهين اللبناني الأصل. يعتبر الكتاب موسوعة بحد ذاته. فهو حصيلة عشرين سنة من الأبحاث والدراسات التي شملت مراجعة أكثر من ألف فيلم أمريكي منذ أواخر القرن الماضي وحتى سنة إصدار الكتاب.

ومن خلال هذه الأفلام يظهر العربي إما كإرهابي متعصب دينياً ويكره الغرب، أو كمتخلف ثري يعيش مع الدواب ويقتني حريماً سلطانياً أو مجرم وسارق. وشاهين الذي يدرس علم وسائل الاتصال في جامعة شيكاغو، صحافي متمرس وناقد سينمائي معروف، وسبق له أن أصدر العديد من الدراسات في السينما. ويرى شاهين أن صورة العرب سلبية ونمطية إلى حد بعيد. في حين أن سائر الشعوب والأقليات العرقية في الولايات المتحدة كالآسياويين والسود والهنود الحمر، نجحت في إرغام هوليوود على تقديم صورة أكثر إيجابية وتوازناً عنها. ويشير شاهين إلى أن السبب يعود إلى سهولة استهداف العرب. فقد أخبره عدد من المنتجين الهوليووديين أنهم يتحاشون تقديم صورة إيجابية عن العرب كي لا يتهموا

بمحاباتهم، وأن التهجم عليهم «لا يكلف المنتجين أو الشركات أي شيء، لا بل إنه يعود عليهم بأرباح هائلة».

ويقول أنَّ المشكلة تكمن في أن حجم الاعتراضات العربية على أن هذه الأفلام لم يصل إلى درجة تشعر معها شركات الإنتاج بوجود خطر على مصالحها المالية وهو ما فعلته الأقليات الأخرى. ويشير شاهين إلى أهمية الدور الصهيوني في إنتاج عدد من الأفلام المعادية للعرب بواسطة شركات إنتاج يملكها إسرائيليون، مثل شركة «كانون»، في سبيل تحطيم صورة العرب في العالم وبالتالي تبرير استمرار احتلال إسرائيل للأراضي العربية.

وفي قراءة لكتاب شاهين كتبت سحر بعاصيري في النهار 14/ 12/ 2001:

منذ 1896 حتى اللحظة صنف صانعو الأفلام الهوليوودية العربي «العدو الرقم واحد». إنه «الآخر» المختلف المخيف شكلاً ومضموناً، المتوحش، المتخلف، المتعصب، المهووس بالمال، و«الآخر» الذي ينزع باستمرار إلى إرهاب الغربيين المتحضرين وخصوصاً المسيحيين واليهود. ومع أن العالم شهد تغييرات دراماتيكية كشهرة مدى القرن الأخير، فأنَّ الصورة النمطية لم تتغير. في فيلم «رحيل الشيخ» 1937 تقول البطلة الأمريكية: «جميعهم «العرب» متشابهون بالنسبة إلي». وفي كوماندو 1968 يعتبر البطل بأن «جميع العرب متشابهون بالنسبة إلي». وفي «رهينة» 1986 يقول السفير الأمريكي: «لا أستطيع التمييز بين واحد (عربي) وآخر. ذلك أنهم مغلفين بشراشف الأسرة هذه، يبدون لي جميعهم متشابهين».

أشكالهم معروفة، رجالهم داكنو البشرة، أنوفهم منفوخة،

معممون وملتحون، لحاهم سود، يضعون نظارات شمسية غامقة، وفي الخلفية سيارات ليموزين وحريم وآبار نفط وجمال. أو هم يلوحون بالأسلحة والحقد يتطاير من عيونهم وكلمة «الله» على ألسنتهم. أما نساؤهم فدميمات لا ينطقن أو جوار أو راقصات أو حاقدات.

صانعو الأفلام في هوليوود لم يخترعوا الصور النمطية بل ورثوها عن عدد أكبر من الفنانين والكتاب الأوروبيين الذين زاروا المنطقة العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ونظروا إليها نظرة المستعمر نظرة تقوم على مبدأ «رأيت واحداً رأيتهم جميعاً». وكرستها هوليوود وأعادت إنتاجها وزينتها واستخدمت أحياناً كثيرة أوصافاً مهينة للعرب مثل «أغبياء» و«كلاب» و«خنازير» و«جرذان» و«أولاد عاهرات».

على إنَّ وراثة هوليوود للصور النمطية لا تعفيها من المسؤولية. فكتاب السيناريوات يعرفون ما يفعلون أو هم يفعلونه بعفوية مما يجعله أسوأ أنواع التنميط لأنه الأكثر تأثيراً والأصعب إزالة. وزاد على كل هذا أن ما يشاهده الأمريكي في نشرات أخباره يصب في المنحى عينه بل يجعله مبرراً إضافياً لاستمرار التنميط. فإذا كانت صورة العربي الشرير تعززت مع قيام إسرائيل ثم مع الحروب العربية ـ الإسرائيلية والحظ النفطي عام 1973، فإن ما لحق كل هذا كرس العربي «عدواً أول».

وهوليوود ليست غير واعية لمساوىء التنميط وقد أثرت على وعيها ضغوط المجموعات المنمطة كاليهود والإيرلنديين وكذلك الضغوط الرسمية عبر مكتب الأفلام المصورة في وزارة الدفاع. ففي كثير من الحالات طلبت الوزارة من صانعي الأفلام تفادي تنميط

بعض المجموعات وترددت أحياناً حتى في مساعدتهم، كما في الخمسينات لمنع تنميط اليابانيين وقبلها في الأربعينات لمنع تنميط الألمان.

ولكن يبدو أن تنميط العرب لم يزعج الإدارة بل استفادت منه لسياستها، وظهر في العقدين الأخيرين أكثر من عشرة أفلام حولت العرب أهدافاً سهلة للحروب توجه شكراً خاصاً إلى الوزارة لتوفيرها المعدات اللازمة والعناصر والمساعدة الفنية، ولعل أقواها «Rules of engagement» الذي صنفه البعض الفيلم الأكثر عنصرية ضد العرب.

جاك شاهين يقول في كتابه أن التنميط لا يموت وحده بل على ضحاياه أن تلاحقه وتقتله.

«استمرت صور الغموض والمغامرة والحب امتداداً من العشرينات حتى هيمنتها على السينما في الثلاثينات والأربعينات، فقد شهدت الفترة ذاتها ظهور موضوع جديد يصور العرب أوغاداً غامضين يقاتلون «الأبطال» الفرنسيين والبريطانيين.

كذلك شهدت الثلاثينات والأربعينات زيادة كبيرة في المواضيع السياسية والسياسة ـ الدينية أيضاً. فقد غدت الحرب الدينية والمغامرات التي تزج بالمسيحية والإسلام موضوعاً مركزياً لأفلام عديدة. وأشهر فيلم في هذه الفترة، هو فيلم «الصليبيون» 1935، الذي يصور العرب المسلمين وهم يقاتلون المسيحيين في القدس. يظهر الفيلم كذلك ريكاردو قلب الأسد، ملك انكلترا، وهو يقاتل صلاح الدين في فترة «حاربت فيها المسيحية كلها ضد الإسلام كله». وجرى في هذا الفيلم تصوير صلاح الدين بصورة حسنة بصفته سلطان الإسلام العظيم.

وظهرت صور العرب كأوغاد وتجار رقيق وغدارين ومتعصبين متعطشين للدماء في فيلم «الريشات الأربع» 1939، والذي اقتبست قصته من حملة كتشنر المصرية في السودان».

أيضاً في قراءة لكتاب جاك شاهين «صورة العرب الأشرار في السينما»[1] يقوم سعود المولى بجولة عامة لأهم عناوين كتاب شاهين الذي يقدم في كتابه مسحاً نقدياً موثقاً ومحللاً لأكثر من 900 فيلم هوليوودي يظهر فيه العرب في صورة مخالفة لما هو عليه أي طفل أو رجل أو امرأة أو شيخ منهم... ويقول شاهين أن هوليوود استخدمت منذ أكثر من قرن أسلوب «التكرار بيعلم الحمار»، معيدة ومكررة فيلماً بعد فيلم نفس الصور النمطية الخاطئة والمشوهة عن العرب... مما كان له أبلغ الأثر على عقول وأفكار وأذواق الأميركيين ورؤيتهم للعرب والمسلمين، وذلك حتى قبل 11 أيلول أي قبل حجة الحرب ضد الإرهابيين العرب... فهو يلاحق الصورة الهوليوودية منذ أواخر القرن التاسع عشر ليكتشف فيها ملامحاً وصوراً متشابهة ومكررة... ويقول شاهين في إحدى مداخلاته أن العنصرية الوحيدة المسموح بها في السينما والتلفزة الأميركية اليوم هي العنصرية المعادية للعرب والمسلمين... المهم أن جاك شاهين يسأل الأميركيين هذا السؤال الصريح: متى كانت آخر مرة شاهدت فيها عربياً طبيعياً، رجلاً أو امرأة، يعمل ويشقى ويتعب لتحصيل قوته ويعود مساء إلى منزله بين أهله وأولاده، يضحك ويغني، يبكي ويتألم، يحب ويحلم يلعب الكرة مع أولاده أيام العطل، يصلي في الكنيسة أو المسجد مع أترابه... باختصار رجلاً أو امرأة مثل كل الرجال والنساء تحب أن

(1) سعود المولى قراءة في كتاب «العرب الأشرار»، السفير 31/3/2006.

يكون من جيرانك أو أصحابك؟... وبالمقابل هل ترغب في أن يكون جارك أو الساكن في شارعك واحداً من هؤلاء العرب الذين تشاهدهم في أفلام هوليوود؟؟؟

وقد تعمد جاك شاهين في كتبه ومحاضراته أن يركز على أن العرب الأميركيين مسيحيون في الغالبية منهم (أكثر من 60٪) وهذه مسألة يجهلها حتى المتعلمين والمثقفين من الأميركيين الذين يجهلون مثلاً أن الله هو نفس الاسم الذي يستخدمه المسيحيون العرب في صلاتهم وفي تعبيرهم عن الإله!! والنقطة التي يحاول شاهين شرحها للأميركيين هي أن إغفال هوليوود في أفلامها صورة الأميركي الأسود أو الهندي الأحمر أو الياباني الأصفر أو اليهودي، كرجل عادي طبيعي، ساهم في تغذية العنصرية والكره للآخر المختلف وذلك من خلال إدامة سوء الفهم والأفكار المسبقة والصور النمطية السلبية والشريرة.. وإن هذا الأمر هو بالضبط ما يستمر ويتكرر بالنسبة للعرب بعد أن صار تشويه صورتهم وجعلها شيطانية لا إنسانية مجالاً للتنافس في أفلام هوليوود... ويقول شاهين أن قيام السلطات الأميركية في شباط 1942 باعتقال واحتجاز أكثر من 100000 أميركي من أصل ياباني في معسكرات خاصة لم يستثر أي رد فعل لدى عامة الأميركيين... تماماً كما أناستعباد السود وحرمانهم أبسط الحقوق الإنسانية والمدنية وشنقهم والاعتداء عليهم، أو إبادة الهنود الحمر، أو الهولوكوست الأوروبي بحق اليهود، ما كان له أن يستمر من دون سؤال أو معارضة كل تلك العقود لولا ما خلقته السينما والصورة والصوت من أوهام وأساطير عن هؤلاء الأشرار..

لم تخلق هوليوود تلك الصور النمطية السلبية عن العرب، فهي

كانت أولاً من صنع الاستشراق الأوروبي الذي درسه وحلله إدوارد سعيد في كتابه الشهير (الاستشراق)... لقد صوّر الكتاب والرسامون الأوروبيون بلاد العرب في صورة الصحاري القاحلة المميتة، والقصور الفاسدة المنحطة، والأسواق المكتظة الوسخة والفوضوية... أما الوجوه فكانت وجوه ذلك الآخر الكسول الملتحي الوسخ والجهنمي... وفي كتب المستشرقين صورة العربي التاجر المحتال والعاشقات الشبقات والجواري في أسواق النخاسة... وصار كل ذلك جزءاً من الثقافة الشعبية الأوروبية التي لم تعد ترى العربي إلا بواسطة نظارات ألف ليلة وليلة (أكثر الكتب ترجمة إلى لغات العالم بعد الكتاب المقدس)... وفي مطلع القرن العشرين نقل المصورون الأوروبيون هذه الصورة إلى السينما الصامتة وخصوصاً الفرنسي جورج ميلياس (فيلم قصر الليالي العربية - 1905) في تصويره للصحراء والحسناوات الراقصات في حريم الرجل العربي البشع راكب الجمل وحامل الخنجر يقتل به ليسطو على قافلة ويغتصب امرأة غيره غير مكتف بالحريم والجواري التي عنده!!! ومنذ ذلك اليوم لم تتغير تلك الصورة وإنما أضيف إليها الأسلحة الحديثة ومخططات القتل الجهنمية والإرهاب وخطف واحتجاز الرهائن في طائرات أو صواريخ عابرة للقارات... ويقدم لنا كتاب جاك شاهين عرضاً ونقداً لأكثر من 900 من هذه الأفلام ظهرت في الفترة ما بين 1896 و2001. وقد زار لغرض إتمام كتابه مراكز أبحاث عديدة لمشاهدة ودراسة أفلام نادرة وقديمة، غير متوفرة في التلفزيون أو في مراكز الفيديو... وزار المكتبات والأرشيفات والمتاحف وكل ما له علاقة بصناعة السينما وتوثيق الأفلام.. كما أنه قرأ وراجع عشرات

ومئات الكتب والمقالات والدراسات... وقام بتوثيق وتسجيل ملاحظاته وانتقاداته ومراجعاته واستمر في عمله هذا لأكثر من عشر سنوات (من أواخر الثمانينات حتى عام 2001)...

التشويه الممنهج والمتواصل

في كتاب صدر في بريطانيا تحت عنوان «صور من الشرق، الاستشراق في السينما» orientalism in film للناشر أي بي توريس، يحاول مؤلفاه ماثيو برنستاين وجيلين ستدلار، وهما أستاذان للدراسات السينمائية في كل من جامعة إيموري بولاية أتلانتا وجامعة ميشيغان الأمريكيتين، أن يكشفا بطريقة علمية كيف استطاعت السينما أن تمهد وتفتح الطريق أمام الغزو الاستعماري لبلدان الوطن العربي، وأن تبسط له مبررات البقاء والاستمرار من خلال الصورة التي رسمتها للإنسان العربي وطبيعة بلاده وحياته وتاريخه، مركزين على إنتاجات هوليوود التي لا تختلف - في نظري - في شيء عن أفلام السينما الكولونيالية التي ركزت اهتمامها على دول وإنسان شمال أفريقيا في الأساس. وتكمن أهمية الكتاب في كون مفهوم الاستشراق، بما هو طريقة مميزة لتمثيل العرق والقومية والآخر، يتميز حسب مستحدثه المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد بتمحوره حول مناطق شمال أفريقيا وبلدان المتوسط الشرقية من جهة، وحول قضية الخطر التاريخي الذي كانت تمثله الثقافة الإسلامية بالنسبة إلى بلدان أوروبا الشرقية، خصوصاً بعد أن جعل حضور الإمبراطورية العثمانية الإسلام في عين الغرب «رمزاً لأعمال الرعب والدمار الشيطاني التي تقوم بها جحافل من

البرابرة الهمجيين الذين تنضح قلوبهم بالكراهية» من جهة أخرى، مما يعني تجسيدها للشخصية العربية كما يراها الآخر ولو كان استعمارياً[1].

هكذا لم يسلم العرب، يساريين وإسلاميين، يمنيين ولبنانيين، فلسطينيين وعراقيين، ليبيين وخليجيين، من التناول الهوليوودي للشخصية العربية، ولعل أحداث الحادث عشر من سبتمبر 2001، وما تلاها من حرب شعواء على ما أسمته الإدارة الأمريكية وحلفاؤها «الإرهاب» لن تزيد الطين إلا بلة، مما يعني أن صنّاع السينما الأمريكية لن يتركوا الفرصة تمر من دون إنتاج دزينة من الأفلام المؤرخة للحدث، من وجهة النظر الأمريكية طبعاً، على رغم أن النقل التلفزيوني المباشر لها لن يترك لهم مجالاً كبيراً للمناورة وتزوير حقيقة الضربة الموجعة التي تلقتها أقوى دولة في العالم على مرأى ومسمع من العالمين[2].

أما الأفلام المنتجة داخل ما يسمى بدولة إسرائيل، فإنها عكفت على تقديم الشخصية العربية، إما كمتعاونة مع النازية، أو غبية تثير الضحك لبلاهتها، بالقدر الذي تثير الكراهية للشر المتأصل فيها، أو غير ذلك من الصفات التي لا تلتقي إلا في دناءتها وانحطاطها، أو تتجاهل وجود هذه الشخصية بصفة كلية بدافع الإقصاء والتجاهل الممنهجين والمقصودين أيضاً[3].

فإذا اعتبرنا مجموعة من الأفلام الإسرائيلية مثل «التل 24 لا

---

(1) أوشن طارق، الفنون 1/3/2005.

(2) المرجع السابق.

(3) م.ن.

يجيب» لثورولد ديكنسون، أو «عمود النار» للاري فريش أو «بلا وطن» لنوري حبيب العراقي الأصل، أو «لقد سار عبر الحقول»، أو «أعطني عشرة رجال يائسين»... إلخ، نجد أن تغييب العنصر العربي ليس إلا انعكاساً للأفكار الصهيونية التي طالما رددتها غولدا مائير مثلاً من أن ليس هناك شيء اسمه الشعب الفلسطيني، وتجسيداً حياً للسياسات الإسرائيلية المتعاقبة التي تنكر على الشعب الفلسطيني حقه في الوجود على أرض وطنه المغتصبة. وحتى إن حضر هذا العنصر فإن وظيفته السردية تتلخص في تجسيد أدوار الأشرار المهاجمين للأبطال الصهاينة الذين يجب على المتفرج نبذهم مقابل التعاطف مع الإسرائيليين. فالعرب يبدون دائماً من خلال لقطات عامة وبأعداد هائلة من الجنود والدبابات بطريقة تكون فهيا الكاميرا دوماً، وبالمعنى الحرفي للكلمة، بجانب الإسرائيليين بما يدفع المتتبع إلى التعاطف والتماهي مع «قضيتهم».

ففي فيلم «التل 24 لا يجيب»، مثلاً، ينتزع هجوم القوات العربية من سياقه ليكون بلا منطق ولا دافع، بينما يكون المتفرج متعاطفاً من الناحيتين النفسية والتاريخية مع الموقف الإسرائيلي، مما يجعله مستعداً أكثر من أي لحظة أخرى لتأييد وجهة النظر الصهيونية.

وللتأثير أكثر في المشاهد المفترض، حاولت السينما الإسرائيلية كثيراً الإيحاء الضمني، أو الصريح، بوجود تعاون مكثف بين العرب والنازيين، كما في شريط «عمود النار» الذي يتناول حرب 1948 ويحكي قصة يهودي نجا من الهولوكوست ليتذكر مداخن محارقها.

والمثير أن هذا الربط بين العرب والنازيين أو الألمان تسلل إلى بعض الأفلام التي تتخذ من إسرائيل موضوعاً لها مثل «سفينة الأغبياء» الذي يصور نازياً ألمانياً يمتدح العرب بوصفهم من نوع

الشعب نفسه الذي ينتمي إليه، بل حتى إلى بعض الأفلام الأخرى مثل «يوم الأحد الأسود».

أما في السينما الأوروبية فقد كان للعرب (المغاربيين على الخصوص) نصيبهم في الأفلام المصورة، سواء إبان المرحلة الاستعمارية أو حتى بعد الاستقلال. هكذا استخدمت سلطات الاستعمار السينما في خطتها الدعائية الرامية إلى بسط نفوذها في الدول الرازحة تحت نير الاحتلال من خلال تقديم العنصر الدخيل حاملاً لرسالة الحضارة والتمدن مقابل إظهار السكان المحليين في صورة متخلفة ومتوحشة، بما يضفي الشرعية المطلقة على مشروعها الاستعماري في صور لا تختلف كثيراً عما رأيناه في الأفلام الهوليوودية[1].

العربي «إرهابي» عابر للقارات

في 1 ـ 1 ـ 2002 نشرت مجلة الفنون الكويتية، دراسة بانورامية للكاتب المصري أحمد رأفت بهجت تناول فيها صورة العربي «الإرهابي» في السينما الأميركية، منطلقاً من فيلم «أرابيسك» (1966) الذي يوحي بأن هذا الأرابيسك ما هو إلا خيوط عنكبوتية متداخلة تمجد التخريب والاختطاف والاغتيال، وتستأنس بالخيانة والغدر وعدم الاستسلام لكل ما هو حضاري.

سنرى في فيلم «أرابيسك» فيضاناً وهمياً من الاغتيالات العربية يجتاح مدينة لندن، من أجل الوصول إلى هدف رئيسي هو اغتيال رئيس الوزراء العربي حسن بيجا أثناء زيارته لمدينة لندن لتوقيع

(1) المرجع السابق.

معاهدة مع إنجلترا لاستغلال بترول بلاده. كان بيجا لا يسعى إلى السلطة لذاتها ولكن لخدمة شعبه وتحقيق رفاهيته بين شعوب العالم... بينما كان طموح أعدائه هو السعي وراء السلطة وما ينطوي عليه هذا الطموح من مشاكل أخلاقية تدفعهم إلى استخدام الاغتيال كأقصر طريق إلى الحكم، كان من هؤلاء الأعداء المليونير نجيم بيشرافي، وهو رجل واسع الثراء قوي لا يحترم حياة أحد، ويملك أسطولاً ضخماً لناقلات البترول ويريد أن يحكم البلاد بماله، وكان هناك الجنرال وتتسلط عليه الرغبة في أن يستولي على البلاد بقوة السلاح: كلاهما يجري وراء القوة والسلطان ويريد السلطة لذاتها لا ليتمكن من أن يمد يد العون لشعبه.

ويعزو الفيلم النجاح في إنقاذ حياة بيجا إلى المصادفة التي جمعت بين الفتاة العربية ياسمين (صوفيا لورين)، عشيقة بيشرافي الشاذ جنسياً (!!) وعالم اللغويات الأمريكي اليهودي ديفيد بولاك، الأستاذ في جامعة أكسفورد، الذي يتعرض للعنف من اتباع بيشرافي والجنرال علي حتى يقوم بفك رموز شفرة باللغة الهيروغليفية تحدد ميعاد وتاريخ اغتيال بيجا في لندن، وتشاء الأقدار أن ينقذ بولاك رئيس الوزراء بيجا دون أن يملك سلاحاً، ولكن بعقل راجح وذكاء نادر مما يجعله يقول بثقة «ظل آل بولاك أجيالاً يكرسون أنفسهم للكشف عن الماضي، وقد آن لأحدهم أن يكشف عن المستقبل».

وأهمية فيلم «أرابيسك» هو أنه وضع قواعد عدة رسخت للأفلام التالية له السير على نهجها ومن أهمها:

- أن يجعل مسرح أحداث الاغتيالات المتبادلة بين العرب إما في نطاق المدن الأوروبية التي تحمل كل مقاييس المدينة المتحضرة...

وتعطي انطباعاً بأنها مدينة يمكن لها مجابهة الإرهاب بأجهزتها ونظمها المتطورة، وإما في جزيرة أوروبية صغيرة في منطقة البحر الأبيض، وفي الحالتين سيتعرض المواطن الأوروبي في أمنه وأمانه، وستحاصره الأخطار من كل جانب. فالعرب في «أرابيسك» يمارسون إرهابهم في مدينة لندن (اغتيال - اختطاف - تخريب - سرقة) بسهولة ويسر مما يجعل الأمريكي ديفيد بولاك يسخر متعجباً «إننا في بلاد متحضرة في وسط لندن، قرب حديقة ريجنت وحديقة الحيوان وربما قصر باكنجهام، لا يمكن أن يملكوا كل شيء» (يقصد العرب)، وعلى هذه الكلمات يبني الفيلم مواقع أحداثه الدرامية.

ويوحي للمتفرج بأنه من الخطل أن يعتقد التنفيذ، كما يظن كثير من الناس. إنهم حتى في مجال القتال الإرهابي لا يثبتون جدارتهم واستحقاقهم كمجرمين دوليين؛ لذلك كان من السهل على البروفسير ديفيد بولاك الأستاذ الجامعي المسالم في «أرابيسك» أن ينهي حياة خصومه من القتلة العرب، الذين يحيطون به ويحاصرونه من كل جانب، إما بصعقة كهربائية تنهي حياة القاتل قاسم، الذي كان يهاجم ديفيد ببلدوزر ضخم، أو بسلم خشبي ينهي به حياة بيشرافي أثناء مهاجمته له داخل طائرته الهليكوبتر المزودة بالمدافع الرشاشة.

تشيد التركيبة الدرامية للفيلم على عنصر عمومية التشويه، على الرغم من تباين درجاته على كل الشخصيات العربية التي داخل الحدث، سواء أكانت متحالفة مع الغرب أو مناهضة له، فالشخصيات التي تبدو متعاونة مع الغرب أو رافعة لشعارات الديموقراطية لا تعدو أن تكون استثناءات لا تساندها أنظمة سياسية قوية؛ فرئيس الوزراء حسن بيجا في «أرابيسك» يملك جرأة في اتخاذ القرار ولكنه

مجرد فرد كان من الممكن اغتياله لولا ذكاء عميلته السرية ياسمين عازر (لاحظ دلالة الاسم) ومساندة ديفيد بولاك لها.

ولا تترك هذه الأفلام ذات الطابع السياسي وسيلة إلا وتستخدمها لإدانة الشخصية العربية؛ ففي فيلم «أرابيسك» تصور شخصية المليونير العربي بيشرافي كإنسان يثير في النفس النفور والكراهية... وعندما يلمح بداية انجذاب بين عشيقته العربية ياسمين عازر وضيفه ديفيد بولاك نجده يحيل غضبه إلى كلمات ازدواجية المعنى «بعض البدويهدون ضيوفهم ما يملكون ولكني لست بدوياً» وهو معنى يصم البدوي بالتعامل مع المرأة كشيء ليس له كيان إنساني، بينما يصم العربي المتحضر بأنه يرى المرأة من حوله كوسيلة للامتلاك. وهو أمر لا يختلف كثيراً عن الرؤية البدوية التي يزعمها الفيلم.

وخلال التسعينيات أصبحت مهمة أفلام الإرهاب متعددة، خاصة بعد أن أضاف لها الغزو العراقي للكويت حجة أخرى على مصداقية ما تختلقه من أحداث، وظلت صورة الإرهابي العربي مصدراً كبيراً للأفلام الصغيرة والكثيرة من الناحية الإنتاجية، ولعل أبرز تلك الأفلام «أكاذيب حقيقية» 1994، إخراج جيمس كاميرون، «قرار مصيري» 1995، إخراج ستيوارت بايرد، «الحصار»، إخراج إيدوارد ذويك 1998.

في فيلم «أكاذيب حقيقية» يتنقل عميل المخابرات الأمريكية «أرنولد شوار زينغر» ما بين سويسرا والولايات المتحدة الأمريكية من أجل أن ينقذ المدن الأمريكية من تهديد نووي يفرضه إرهابي عربي يلعب دوره الممثل الباكستاني أرت مآليك (الذي يلعب بعد ذلك دور رمزي يوسف الباكستاني، الذي شارك في تفجيرات مركز التجارة العالمي في فيلم «دروب الجنة»).

أما في «قرار مصيري» فنحن في مواجهة كائنات لا روح لها ولا ضمير، معركتها ضد أنفسهم وضد العالم، يفجرون أجسادهم في الأماكن العامة في أوروبا والولايات المتحدة ليلحقوا الموت بالأعداء؛ إيماناً بأن مصيراً عظيماً ينتظرهم في ظل عقيدة «الثأر»، وتعني بالعربية ـ كما يقول الفيلم ـ «الانتقام»، وإذا تأمل المشاهد العادي سلوك معتنقيها حق له أن يتساءل: أي لون من ألوان العقائد هذه التي ترفع كلمة «الانتقام» شعاراً مستمراً وحياتياً لسلوك أفرادها، خاصة أن وسائلها في الانتقام تصل إلى قتل الأبرياء سواء في الأماكن العامة والطائرات؟ ولولا بطولة رجل مخابرات أمريكي يدعى «ديفيد جرانيت»، وهو اسم يعني بالإنجليزية «منحة داوود» لنجحوا في تفجير طائرة ركاب مختطفة بما تحمله من شحنة غاز أعصاب، من أجل قتل كل كائن حي في منطقة الساحل الشمالي من الولايات المتحدة.

الخاطف دائماً عربي

حين كتابة سيناريو أي عملية خطف هناك سؤالان على السيناريست أن يأتي بجواب كامل عنهما[1]:

- من هو الخاطف؟

- لماذا قرر القيام بالخطف؟

طبعاً هناك أسئلة كثيرة أخرى، سواء عنه أو عن البطل الدرامي الذي سينقذ حياة الركاب ويقوض أهداف الخاطف/الخاطفين ولو بمفرده. هناك ابتكار قصة ذات أحداث جيدة، ورسم شخصيات ذات

(1) محمد رضا، الفنون 2002/1/1.

دوافع وظلال والإبقاء على وتيرة من المفارقات التشويقية ما دام التشويق هو الغاية الأساسية من وراء مثل هذه الأفلام حسب وصفة هوليوود المفضلة.

كل من السؤالين المطروحين أعلاه يتوغل في الآخر. لتحديد الجهة عليك أن تبحث عن الدافع ولتحديد الدافع عليك أن تؤسس لهوية تلك الشخصيات. وعادة ما جرى العمل على استلهام الحياة لخوض هذين الموضوعين. البحث عن مرجع من الوقائع الحقيقية أو التاريخية لاستلهام المادة التي سيبنى الفيلم عليها. لا أقول نقل هذه الوقائع بصدق أو حتى بواقعية، بل مجرد استلهامها ونقل ما ترمز إليه.

حين تكاثرت حوادث خطف الطائرات من قبل الفدائيين (كما كنا نطلق عليهم) الفلسطينيين واللبنانيين في السبعينيات، وجدت هوليوود ذلك فرصة للتعامل مع الوضع المستجد، ولو بنسخ شفاف له عوض القيام بنسخه كاملاً وبجوانبه كافة.

أحد الأفلام الأساسية الأولى في هذا المضمار كان «يوم الأحد الأسود» (جون فرانكنهايمر ـ 1977) حيث يقوم «إرهابيون» عرب بخطف بالون فضائي وتوجيهه إلى ملعب رياضي أميركي (في ولاية فلوريدا) احتشد فيه ألوف المشاهدين. لولا المخابرات الإسرائيلية، يقول الفيلم فيما يقوله، لحصدت أميركا كارثة بشرية رهيبة. إذاً مضمونان بارزان متقابلان في هذا الفيلم المبكر: الإرهابيون عرب (يعاونهم إرهابيون ألمان متعاطفون يقودهم بروس ديرن ومارتا كيلر) والأبطال هم فريق مؤمن بالعمل وحاسم في الرد مؤلف من الموساد الإسرائيلي ويقوده روبرت شو.

العرب هم المسؤولون أيضاً عن خطف طائرة فيلم «قرار تنفيذي» Executive Decision (ستيوار بيرد ـ 1996). هنا يقوم إرهابيون مختلطون، لديهم أجندة دولية، بعضها يرتبط بمصالح مادية مع مموّلين عرب، بخطف طائرة وتزويدها بقنبلة كيماوية تنفجر بمن فيها إذا لم تنفذ واشنطن المطالب التي تقدم بها الخاطفون على الفور. على بطل الفيلم (كيرت راسل) التسلل إلى الطائرة والتغلب على الإرهابيين من دون تعريض الركاب إلى أي أذى ـ كان ذلك ممكناً وهو ممكن نظراً لأنه بطل الفيلم والبطل لا يفشل في مثل هذه المهمات.

ما يلاحظ في هذا الشأن، أن الفيلم ورد في ركاب عدد من الأفلام التي أطلقت من العام 1988 متمحورة حول الوضع التالي: كيف يمكن لبطل الفيلم محاربة أعدائه إذا ما كان محصوراً معهم في مكان واحد؟

في «تشبث» Die Hard (جون ماكتيرنن ـ 1988) يختطف مبنى بكامله (إذا صح التعبير) من قبل مجموعة إرهابية (غير عربية) احتلته واحتجزت عدداً من الموظفين في الطوابق العليا. بطل الفيلم (شرطي من نيويورك) كان يزور زوجته (بوني بادليا) حين وقع الحادث. استطاع الاختباء من دون أن يلحظ وجوده أحد ثم أخذ يحرر الرهائن والتغلب على الأشرار من الداخل.

رسالة ديزني

رغم مناخها الطفولي الترفيهي، وابتعادها عن الرسائل السياسية المباشرة، إلا أن ديزني دخلت على خط تشويه صورة العرب، وساهمت في تكريس ما أُسّس له سينمائياً وأدبياً وبالطبع سياسياً.

قبل الدخول في صلب الإشكالية، نلقي نظرة عامة على شركة ديزني وبعض الأرقام والأسماء المحيطة بتأسيسها وتطورها:

بلغ العمل، تحت إشراف ديزني، درجة من الرواج خرافية وغير مسبوقة، فأعين وآذان وعقول وأجسام عشرات الملايين تلتقي سنوياً مع رسالة ما، أو إنتاج ما لوالت ديزني. وقد كتب ريتشارد سكيكل، كاتب سير القصص البطولية لديزني، يقول: «في عام 1966، قدر عدد مشاهدي أفلام ديزني في مختلف أنحاء العالم بحوالي 240 مليون شخص، كما شاهد مائة مليون إنسان عرضاً من عروض ديزني كل أسبوع، وقرأ 800 مليون إنسان كتاباً، أو مجلة لديزني، واستمع 50 مليوناً أو راقصو على موسيقى أو تسجيلات لديزني، كذلك اشترى 80 مليون إنسان بضائع مجازة من ديزني، وقرأ 150 مليون شخص مسلسلة كوميدية لديزني، وفضلاً عن ذلك فقد شاهد 80 مليون فرد أفلام ديزني التعليمية في المدارس والكنائس وفي أماكن العمل، وقام 6,7 مليون إنسان بزيارة تلك القبة الفريدة في أناهيم، والتي تصر الشركة في بياناتها وتصريحاتها للصحف على تسميتها «مملكة ديزني السحرية» والمعروفة على نطاق أعم بديزني لاند[1].

حلل أريل دور فمان، وأرماند ماتيلارت، وهما باحثان شابان كانا يعملان في شيلي قبلا الانقلاب، كتب ديزني الهزلية وتوصلا إلى بعض الاكتشافات المثيرة للاهتمام، وإذا اكتشفنا العنصرية والإمبريالية والجشع والعجرفة متخللة الهزليات (المستقلة عن القيمة التي يجري توزيعها على نطاق جماهيري في كل أنحاء أمريكا اللاتينية. فأكثر من ثلاثة أرباع القصص التي قرأوها تصور رحلة

(1) المتلاعبون بالعقول، مرجع سابق، ص136.

تستهدف البحث عن الذهب، وفي الربع الباقي من تلك القصص تتنافس الشخصيات على المال أو على الشهرة. وفي نصف هذه القصص تقع الأحداث في أماكن خارج الكوكب الأرضي بينما تقع أحداث النصف الآخر في أراض أجنبية حيث تعيش أقوام تتصف بالبدائية بوجه عام. وهم جميعاً من غير البيض. ولا نرى في هذه القصص غير الرجال، وهم في الأغلب الأعم يتصفون بضخامة الجسم وقوة العضلات إلا إذا كانوا أقزاماً. وهم يتصرفون كأطفال. وليسوا في حاجة للإنتاج حتى يعيشوا. وهم في النهاية مستهلكون نموذجيون.

ويرى ماتيلارت أن «الطفلية الخيالية (التي تخصص فيها ديزني) إنما تمثل اليوتوبيا السياسية لطبقة ما. ففي كل الهزليات، يستخدم ديزني الحيوانية، والصبيانية، والبراءة لتغطية النسيج المتشابك من المصالح الذي يؤلف نظاماً محتوماً من الوجهة الاجتماعية والتاريخية متجسداً في الواقع الملموس، أي إمبرالية أمريكا الشمالية[1].

صفقة ديزني ـ بيكسار التاريخية

في صفقة هزت أوساط فنون الترفيه البصري، وخصوصاً ما يتعلق بالأطفال وتكنولوجيا المعلوماتية، وتحديداً تقنيات المحاكاة الرقمية simulation، اشترت شركة «ديزني» الشهيرة للأفلام، شركة «بيكسار» Pixar للكمبيوتر بمبلغ مقداره 7,4 بلايين دولار، ولفت في الصفقة أنها حفظت لستيف جوبز، المدير التنفيذي لـ«بيكسار» موقعاً قوياً عبر احتفاظه بموقع أكبر مالك منفرد للأسهم، بنصيب يبلغ

(1) المرجع السابق، ص143.

نحو 7٪ من الأسهم، وأكثر من ذلك، سيصبح جوبز، الذي يرأس أيضاً شركة «آبل» Apple للكمبيوتر، من مديري ديزني.

إذا تذكرنا النجاح الهائل الذي يحققه جهاز الموسيقى الرقمية «آي بود» I pod (الذي ابتكر جوبز فكرته)، يتضح مدى الأثر المتوقع لهذه الصفقة على صناعتي الترفيه والكومبيوتر، اللتين تعيشان حالاً من التداخل الشديد راهناً.

والحال أن التفاعل بين الشركتين يرجع إلى نحو 12 سنة، موّلت «ديزني» خلالها الأفلام الرقمية الإحيائية التي صنعتها «بيكسار»، وأدى التعاون إلى نجاح مدو. فقد نال اثنان من تلك الأفلام، هما «البحث عن نيمو» و«الخارقون»، أوسكار أفضل فيلم إحياء بالكمبيوتر، ونالت «ديزني» 60٪ من أرباح تلك الأفلام، والحال أن العقد بين الشركتين شارف على الانتهاء مع اقتراب موعد تسليم «بيكسار» لفيلم «السيارات» الذي يفترض أنه ختام ذلك العقد. وأثار الأمر مفاوضات صعبة انتهت إلى هذه الصفقة التاريخية، ووصفت بأنها محاولة لتجديد إبداع «ديزني» بالاستناد إلى التكنولوجيا الرقمية في الترفيه التي تصنعها شركة «بيكسار»، وليس ذلك قولاً جزافاً في ظل النجاح المتواضع لأفلام «ديزني» الأخيرة، مثل «هوم أون ذي راينج ـ منازل على طول الخط ـ» وتريجر بلانيت ـ كوكب الكنز ـ وغيرها.

ثمة بعد آخر يتصل بـ«الصراع التاريخي» بين «مايكروسوفت» و«آبل»، فالمعلوم أن جوبز يراهن على قدرات جهاز «أي بود» وتطوره وانتشاره، لكي يستعيد أنفاسه في المنافسة التي تفوق فيها خصمه بيل غيتس، خصوصاً عبر الانتشار المتمادي لنظام تشغيل الكمبيوتر ويندوز، الذي يشغل أكثر من تسعين في المئة من

كومبيوترات العالم، هل يتمكن ميكي ماوس الشخصية الشهيرة في «ديزني»، من هز إمبراطورية «مايكرو سوفت».

عندما انهار الاتحاد السوفياتي، في أواخر القرن العشرين وصف البعض ذلك بأنه «انتصار ميكي ماوس على كارل ماركس»، بالإشارة إلى الدور الذي لعبه الخيال الهوليوودي والتلفزيوني في قهر النظام الشيوعي المدقع الخيال بفعل مصادرة التسلط الاستبدادي للحزب الواحد للإبداع الإنساني. هل يتكرر الأمر في القرن الـ21 ويقهر ميكي ماوس شركة غيتسن بمعنى أن ينتصر الاندماج القوي للترفيه بالموسيقى (آي بود) والأفلام (ديزني)، على جبروت نظام التشغيل الواحد المعمم في العالم[1].

«إن أكبر مجموعة إعلامية في أمريكا هي شركة «وولت ديزني» التي بلغت وارداتها عام 1997 ثلاثة وعشرين مليار دولار، ورئيسها وكبير مديريها التنفيذيين هو اليهودي مايكل أيزنر، الذي تصفه بعض وسائل الإعلام بأنه «مهووس بالسيطرة». وتتبع شركة ديزني مجموعة من الشركات المتخصصة بالإنتاج التلفزيوني مثل «وولت ديزني تيليفجن»، و«تاتشستون تيليفجن» و«بوينا فيستا تيليفجن»، بالإضافة إلى شبكات الكيبل التي بلغ مشتركوها أكثر من مئة مليون مشترك.

أما ما يخص إنتاج الأفلام السينمائية فهناك عدة شركات لمجموعة ووالت ديزني للأفلام السينمائية، منها «وولت ديزني بيكتشرز» و«تاتشستون بيكتشرز» و«هوليوود بيكتشرز» و«كارافان

---

(1) أحمد مغربي، الحياة 27/1/2006.

بيكتشرز». ويرأس هذه المجموعة اليهودي جوزيف روث الذي أسس عام 1993 شركة «كارافان بيكتشرز» (الذي يرأسها الآن زميله اليهودي روجر بيرنباوم)، ولهذه الشركة أيضاً سلسلة من قنوات الكيبل. والإذاعات التي تغطي جميع أنحاء الولايات المتحدة كما تمتلك الشركة مؤسسة «فير تشايلد بابليكيش» للنشر التي تقوم بإصدار العديد من المجلات المتخصصة»[1].

ولعل الفيلم الذي أثار الضجة الكبرى بين النقاد والأميركيين العرب كان «علاء الدين» 1992.

من إخراج جون موسكر ورون كليمنتس وصوت روبن وليامز.

ففي هذه النسخة من «علاء الدين» يظهر فرق واضح بين الأبطال علاء الدين والأميرة ياسمين والسلطان الذين تحولوا عملياً شخصيات غربية، والشخصيات العربية الأخرى الكاريكاتورية الوحشية المتخلفة ولا سيما منها حراس القصر والتجار الذين يتشابهون بأنوفهم ولا سيما منها حراس القصر والتجار الذين يتشابهون بأنوفهم المتحركة وعيونهم التي يملأها الاحتيال. العرب في الفيلم جنس حقير والإسلام دين وحشي. والقصة لا تجري في بغداد القرن الخامس عشر مركز الثقافة العربية بل في مملكة أسطورية متخلفة اسمها أغرباً ومواطنوها لصوص وحريم وباعة مستعدون جميعاً لقطع الأعناق.

مشاهد التنميط والاستهزاء بالعرب كثيرة لكن أكثر من آثار الاستياء في الفيلم هو أغنيته الافتتاحية ومما جاء فيها:

(1) الذات والآخر في الإعلام المعاصر (مرجع سابق) ص228.

«آه إني آتي من أرض... من مكان بعيد... حيث قوافل الجمال تطوف... حيث يقطعون أذنك... إذا لم يعجبهم وجهك... إنها بربرية، لكنه موطني».

وفي 1993 وبعد ضغوط من الجمهور، ألغى منتجو الفيلم لنسخة الفيديو سطرين من الأغنية: «حيث يقطعون أذنك، إذا لم يعجبهم وجهك». وهذا لا يغير كثيراً في رسالة الأغنية. وقد اعتبرت «النيويورك تايمز» في افتتاحيتها في 14 تموز 1993 أن إلغاء سطر من الأغنية لا يكفي، ذلك أن «إضفاء صفة على منطقة بكاملها بمثل هذين الانحياز والتمييز وخصوصاً في فيلم موجه إلى الأولاد، هو شيء يقارب البربرية أيضاً».

وبعد «علاء الدين»، عقدت لقاءات بين ديزني وممثلين لأمريكيين عرب لمساعدتها على تجنب التنميط في الأفلام التي تنتجها مستقبلاً. ومع أن المناقشات ساهمت في تجنب التنميط للأمريكيين الأصليين في فيلم «بوكاهانتس» 1995 فإن ديزني واصلت تشويه صورة العرب والمسلمين في أفلام لاحقة.

ففي «عودة جعفر» عاد العرب بأنوفهم المنفوخة وأسنانهم الناقصة وعادت الأغاني السيئة، ومما جاء في أغنيته الافتتاحية: «الليالي العربية مثل الأيام العربية... صادمة ومذهلة.. جهز درعك وجهز سيفك... لن تمل أبداً حتى إذا ضربت أو جرحت».

وقد بيع من هذا الفيديو عشرة ملايين نسخة مما جعله بين الأشرطة العشرين الأولى الأكثر مبيعاً في العالم.

في مجلة «الفنون» الكويتية (1 ـ 11 ـ 2001) كتب د. نديم معلا عن صورة العربي في أفلام ديزني قائلاً:

«إن شركة أو إمبراطورية ديزني الأمريكية، قررت «تسلية» أطفال أمريكا والعالم من خلال إنتاج سلسلة من الأفلام، التي تجعل من العرب، المادة المثيرة لهذه التسلية.

ومن ابتكار ديزني فيلم يحمل عنوان «كاظم» تبدو فيه صورة العربي هكذا: أسمر، يعمل في الممنوعات، السوق السوداء، يتاجر بأشرطة وأقراص، بطريقة غير شرعية، وبمبالغ خرافية، يتحدث الإنجليزية الأمريكية بلكنة عربية، يملك نادياً ليلياً، اسمه مكتوب باللغة العربية. يقف أمام اللوحة ـ لوحة النادي الليلي ـ والسبحة لا تفارق يده اليمنى. العربي «متوحش» «شرير» لذلك يهجم أصدقاؤه، على جماعة أمريكية مهذبة وطيبة، ويلحقون بها الأذى ولكي تكتمل العلامات والإشارات، ومن ثم تستقيم الدلالات، وتوضع في سياقها الصحيح، فأنَّ الفيلم، يصور بلقطات مقربة الطعام العربي وفم العربي (اسمه مالك) وهو يفتح ويغلق، كما لو أنه فم حوت».

ولا يكتفي عباقرة ديزني برسم هذه الصورة التي تنضح افتراء وتشويهاً وحقداً، وإنما يردفونها بكشف العالم الداخلي للعربي، فيظهر وهو يسرق ويهدد بالقتل، الأثرياء المساكين. ويأتي الأمريكي العادل، لينقذ الأخيار من الأشرار، فيحول العربي الشرير إلى كرة مطاط، يرميها في برميل القمامة.

أما في فيلم «القط الطائر» وبعد تداعيات دراماتيكية تظهر عصابة شديدة الخطورة هي من العرب، وتحمل أسماء عربية هي بالتحديد «أحمد ـ محمد ـ زكريا ـ علي»!! والغريب أنهم جاءوا بعرب حقيقيين يتحدثون اللهجة البدوية ليقوموا بهذا الدور الشرير، وقد وقّت المخرج ظهور هذه العصابة العربية في شكل يجعل المشاهد يضج غضباً من رؤيتها، ويهلل فرحاً كلما حقق القط انتصاراً عليها.

وهكذا، وبعد سلسلة من المغامرات المضحكة والمشوقة يتدخل «الجيش الأميركي» ويلقي القبض على العصابة العربية لينتصر القط العجيب والعالم الأميركي...

توجيه عن قرب

«هوليوود والبنتاغون»

لا داعي لتفسير الهجمة على العرب أو المسلمين، أو حتى أي خصم تفترضه الإدارة الأميركية، لكن من الإيجابي الإضاءة على بعض أشكال التدخل السلطويفي عالم صناعة الأفلام، ففي وثائقي بعنوان «هوليوود والبنتاغون». يتم تناول العلاقة القائمة بين وزارة الدفاع الأميركية والأفلام السينمائية الأميركية، ولا سيما الحربية منها التي تشهد أخيراً «عصراً ذهبياً» مع «وفرة» المواد الناتجة من الحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأميركية. لقد بات معروفاً أن مهمات مكاتب وزارة الدفاع ومكاتب وكالة الاستخبارات المركزية في هوليوود متخصصة في مراقبة السيناريوهات. حتى أنها تتدخل في أداء الممثلين، وخصوصاً إذا كان أحدهم يؤدي دور جندي أميركي أو في أي مشهد يخص الجيش الأميركي.

يحدد البنتاغون في مذكرات يصدرها في هوليوود «مقاييس» ينبغي للكتاب والمخرجين أن يتبعوها في عملهم من دون أن يعفي ذلك وزارة الدفاع من تنفيذ مراقبة ثانية على الأفلام بعد الانتهاء من تصويرها. ويمكنها حذف ما لا يتناسب مع سياستها الحربية أو يمس الصورة «البطولية» التي يسعى إلى تسويقها المسؤولون الأميركيون عن جيشهم وطاقاتهم العسكرية عبر إحدى الصناعات الأميركية الأكثر انتشاراً في العالم[1].

---

(1) صباح أيوب، الأخبار 27/10/2006.

في المحور عينه نذكر أنه وبعد مضي عدة أيام على وقوع الهجمات الإرهابية في نيويورك وواشنطن بدأ عقد جلسات مشتركة في معهد التكنولوجيات الإبداعية في جامعة جنوب كاليفورنيا بين عدد من المسؤولين العسكريين الأميركيين ونخبة من مخرجي ومنتجي وكتاب السينما والتلفزيون ومجموعة من المدرسين الجامعيين لوضع تصورات لبعض السيناريوهات الإرهابية المحتملة، تحسباً لوقوع مثل هذه الأعمال الإرهابية في المستقبل، ومن بين الشخصيات السينمائية والتلفزيونية التي شاركت في هذه الجلسات المخرج سبايك جونز مخرج فيلم «كونك جون مالكوفيتش»، والمخرج ديفيد فينشر مخرج فيلمي «نادي الشجار» و«سبعة»، والمخرج راندال كلاين مخرج فيلم الخيال العلمي «عزيزتي، لقد قلصت الأطفال»، والمخرجة ماري لامبرت مخرجة فيلم «الجمهور»، والمخرج جوزيف زيتو مخرج فيلم الخيال العلمي «غزو الولايات المتحدة الأميركية»، وفيلم المغامرات «قوة دلتا واحد»، والكاتب السينمائي ستيفين دي سوزا مؤلف سيناريو سلسلة أفلام المغامرات «داي هارد»، والكاتب التلفزيوني ديفيد انجيلباش مؤلف حلقات مسلسل «ماكجايفر» التلفزيوني.

وأشار مسؤول في معهد التكنولوجيا الإبداعية إلى أن مجموعة مكافحة الإرهاب التي تضم هؤلاء الخبراء بدأت عملها منذ نحو سنتين، إلا أن المجموعة كثفت جهودها في الآونة الأخيرة، أي منذ وقوع الاعتداءات الإرهابية في نيويورك وواشنطن، وقال إن مجموعة

الخبراء قامت ببحث عدد من السيناريوهات للهجمات الإرهابية المحتملة في المستقبل وكيف يمكن منع حدوثها، مشيراً إلى أن النتائج النهائية ستقدم للجيش الأميركي، وهكذا توضع تجربة السينما والتلفزيون في مجال التصورات الخيالية المتعلقة بمكافحة الإرهاب في متناول الجيش لاستخدامها في الجهود الفعلية لمكافحة الإرهاب[1].

..وفي المقابل: تعزيز صورة «الإسرائيلي البطل»

في الخمسينات عندما كان شعور الأمريكيين لا يزال فاتراً حيال إسرائيل، دعي مستشار العلاقات العامة المعروف إدوارد غوتيليب[2] لإيجاد سلوك أكثر تعاطفاً مع الدولة المقامة حديثاً. وأرسل ليون إدريس إلى إسرائيل ليكتب رواية صارت الأكثر مبيعاً وعنوانها Exodus. وتعزز هذه الرواية انطباعات الأمريكيين عن الإسرائيليين كأبطال وعن العرب كشريرين وكانت مؤثرة جداً في زيادة شعبية إسرائيل لدى الجمهور الأمريكي.

وقدم الفيلم النزاع العربي ـ الإسرائيلي إلى المشاهدين وأنسنه بإسرائيليين أبطال وعرب شريرين بعضهم مرتبط بنازيين سابقين، وفي هذا الفيلم الذي تجري أحداثه في فلسطين 1947 يرتكب العرب الذين تعاملوا مع النازيين السابقين الفظائع في حق عرب مثلهم وغير عرب، واليهود في زي العرب يقتلون عرباً ويزودهم غربيون

(1) محمود الزواوي، الفنون 2002/1/1.

(2) حلمي خضر ساري، صورة العرب في الصحافة البريطانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1988، ص121.

الأسلحة ويقاتلون معهم ويموتون من أجل إسرائيل. أما العربي الوحيد «الجيد» في هذا الفيلم، فهو العربي الميت.

وهنا بعض اللقطات[1]:

ـ جندي بريطاني يقول للشاب الإسرائيلي دوف: «لا تذهب إلى القطاع العربي. فإن صادفت أحداً من عصابة المفتي فسيقتلونك يا بني، سيقطعون رقبتك».

ـ يقول الجنرال البريطاني ساذرلاند: «ببساطة، أن العرب لن يحفظوا السلام».

ـ لاجئون يهود على متن الباخرة exodus يتلقون تحذيراً، «إن مفتي القدس الذي بقي فترة الحرب ضيفاً على هتلر في برلين، التقى ممثلين للدول العربية لتنسيق العمل ضد اليهود الفلسطينيين في حال تنفيذ التقسيم».

ـ أعضاء في عصابة «إيرغون رفاي ليومي» ينسفون فندق «كينغ ديفيد» (الملك داود). ويعلن مذيع من الراديو انتشال 91 جثة حتى الآن. لكن إرهابيي «إيرغون» في الفيلم هم «مقاتلون من أجل الحرية». ويقرر آري بن كنعان إطلاق 92 أسيراً يهودياً بينهم أعضاء «إيرغون» الذين فجروا الفندق. وعندما يسأله أحدهم: «ماذا عن السجناء العرب الـ2400؟» يجيب: «إذا أفرجت عن 400 عربي، فإنهم سيذهبون في 400 اتجاه مختلف».

ـ باراك، والد آري، زعيم محلي في «الهاغانا» يخاطب اليهود قائلاً: «لقد حولنا مستنقعات البعوض هذه حقولاً. وفي ليلة ساكنة

---

(1) حلمي خضر ساري، صورة العرب في الصحافة البريطانية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1988.

يمكنكم سماع الذرة تنمو. إن مفتي القدس طلب منكم (من الفلسطينيين) أما قتل اليهود وأما التخلي عن منازلكم وأرضكم وسلوك طريق المنفى. نحن (اليهود) نناشدكم البقاء في منازلكم. وسنعمل معاً متساوين في دولة إسرائيل.

ـ طه العربي الذي قدم أرضاً لباراك ليقيم عليها كيبوتزا يرفض المشاركة في هجوم على معسكر لليهود ويقول: «عندما قتل العرب السوريون والدي في مسجده، أنقذني والد آري».

وإذا كانت فترة السبعينات قد صورت في الأفلام السينمائية الغربية ما يمسي بالإرهاب العربي من خلال أفلام مثل «الأحد الأسود الأمريكي» فإن هذا الإرهاب أصبح في منتصف الثمانينات وقبل تفجير المركز التجاري الدولي في نيويورك في بداية التسعينات والذي اتهمت فيه عناصر مسلمة من الذين ذهبوا إلى أمريكا في تلك الفترة يدل على ما هو أكثر خطورة، فتدفقت الأفلام التي تسِمُ العربي بالإرهاب مثل فيلم «تحت الحصار 1986» وفيلم «مطلوب ميتاً أو حياً 1987»، وتحاول هذه النماذج من الأفلام التنقل بأحداثها الدموية بين الولايات الأمريكية لتجعلها جميعاً في متناول الإرهاب العربي من خلال نسيج ضبابي متعمد بين الخيال والحقيقة واختيار أماكن يعيش فيها الواقع حوالي عشرين ألف أمريكي من أصل عربي مثل منطقة «ديريون» بولاية «ديترويت» في فيلم «تحت الحصار» على سبيل المثال.

وظلت صورة الإرهابي العربي مصدراً كبيراً للأفلام ومنها «أكاذيب حقيقية 1994» و«قرار مصيري 1995» و«الحصار 1998».

«وإذا كان المطلوب من هوليوود أن تكون حاضرة باستمرار،

أحياناً يطلب منها أن تصمت أو على الأقل أن تمارس الحيطة والحذر. بعد هجوم 11 أيلول وما رافقه من ضجيج حول الحرب ضد «الإرهاب الإسلامي»، تخوفت الإدارة الأمريكية من أن تصب هوليوود الزيت على النار، خصوصاً وأنها تخضع لنفوذ صهيوني قوي، فتلجأ إلى شن الحرب على العرب والمسلمين، بحجة أن واشنطن تشن الحرب على الإرهاب والإرهابيين[1].

لكن لكل قاعدة شواذ لذلك كان فيلم «فهرنهايت 9/11» للمخرج الأمريكي مايكل مور صفعة لكل هذه المنظومة المبرمجة فكان الفيلم فعلياً يشكل دعاية مضادة تجاوزت قيمة الفيلم نفسه ليطغى العنوان السياسي على العمل علماً أن الفيلم قد نال جائزة «السعفة الذهبية» في مهرجان «كان» وبشكل استثنائي.

ولقد بلغ الحماس حد النظر إلى «فهرنهايت 9/11» هذا على أنه «نقطة انعطافية في تاريخ السينما»، حتى من دون أن يروه. والسبب بسيط جداً: العداء المستشري عادة لدى أقوام عديدة، تجاه كل ما هو أمريكي، فكيف الحال مع فيلم يأتي مع أمريكا هذه، ليساعد على كرهها أكثر فأكثر، عبر هجوم ساحق ماحق ـ هكذا قيل ـ يشن على «الأسوأ» بين رؤسائها في الفترة الأخيرة: جورج دبليو بوش، أليس في هذا تطبيق للنظرية الشهيرة: وشهد شاهد من أهله؟

بالنسبة إلى مايكل مور، لم يكن الهم عراقياً أو كويتياً كان أمريكياً بحتاً فهو الذي اعتاد التمرد منذ صباه، والذي كان يعارض حرب فييتنام فتياً، ويستعد لأن يجعل من نفسه «الصوت المدافع عن

(1) إمبراطورية المحافظين الجدد، مرجع سابق، ص185 ـ 186.

كل أمريكي» في نزعة شعوبية واضحة من الصعب ربطها بأي أيديولوجية سياسية محددة، ما كان في مقدوره حسبما يقول: «تحمل تلك الصور» ولا «تحمل أن تخوض بلاده حرباً جديدة» كان يرى في جانب منها تقوية لمعسكر التوتير الدائم، ودعماً لتجار السلاح وصانعيه»[1].

مهما يكن، يبق من الفيلم، أنه أشهر عمل فني تحدث عن حرب العراق التي أطاحت بصدام حسين ولم تتمكن من توطيد من بعده حتى الآن، وفي كل مرة بعرض جديد، يعيد إلى الأذهان حدثاً ومجزرة وحرية مثيرة للنقاش.. وتبقى تلك المشاهد اللافتة حين يركض مور، والكاميرا تطارده ليسأل النواب الأمريكيين إذا لم يكن من الأفضل لهم أن يرسلوا أبناءهم إلى القتال في العراق. أو ذلك المشهد حين يتقدم مور ليصافح جورج دبليو فيسأله هذا لمَ لا يبحث لنسه عن مهنة مفيدة!

يأتي هذا الفيلم ليقول كم أننا نحن العرب صرنا في قلب أحداث العالم، ولكن في شكل بالغ الكآبة. ويأتي الفيلم أيضاً ليطرح من جديد مسألة العلاقة بين العرب والغرب (أمريكا.. هنا)[2].

يقول مايكل مور: «أكتب أفلامي لكي يراها أكبر عدد من الجمهور. أريد أن يذهب الناس مساء الجمعة إلى قاعة السينما وأن يأكلوا «البوب كورن» خلال مشاهدتهم الفيلم. أريد أن أجعل الناس تفكر وتتأمل وأن تتسلى في الوقت نفسه».

---

(1) إبراهيم العريس، الفنون، آذار 2005.

(2) فيكي حبيب، الحياة 20/7/2005.

فيلم «فهرنهايت 11/» ينتمي إلى سينما الدعاية السياسية. ومخرجه لا يخجل من ذلك، والدعاية هنا لا تتحمل التعقيد ولا التنظير ولا الطروحات الإيديولوجية».

عرب شركاء
في تشويه صورة... العرب!

فضائيات عربية تساهم في ترويج الصورة الخاطئة

الغرب ليس واحداً دائماً، فهو متصارع فيما بينه حسب المصالح، وهو متصالح مع نفسه متى وجد ذلك حسناً. أما الولايات المتحدة، فليست جزءاً غربياً صريحاً، إنها الولايات المتحدة بفرادتها، وعنفوانها وتجاهلها للعالم كسيدة مطلقة، التي اقتحمت كل حصانات الأمم، وشرعت لنفسها تغيير كل الإيديولوجيات، ليصبح كل من يفكر، عليه أن يتشبه بها.

تصر إحدى القنوات العربية، بين فينة وأخرى، على عرض أفلام هوليوودية، ممولة خصيصاً لتشويه صورة المواطن العربي والعرب جميعاً. وربما تكون الحرية والسماح للرأي الآخر هما السبب في هذا الترويج، ولكن هل تسمح الديمقراطية الغربية وحرية التعبير لديهم بعرض فيلم واحد لا يشوه العرب، بل على أقل تقدير يصور وجههم الحقيقي؟

- عرضت قناة MBC2 فيلماً يصور حرب تشرين عام 1973 في أول مقطع ظهر على الشاشة. ومن ثم تسقط طائرة إسرائيلية كانت تحمل قنبلة نووية في أرض الجولان السوري. وبفعل وزن القنبلة، تغرق في الرمال، ثم تأتي العوامل الجوية لتساعد في دفن القنبلة وإخفائها، وبعد مرور 29 عاماً، أي في العام 2002، يعثر فلاح سوري على القنبلة، أثناء قيامه بالحفر في تلك المنطقة، ويقوم بحملها في

سيارته، ويأخذها إلى خيمته، حيث يقوم بعرضها للبيع، يأتي تاجر غربي ويشتري القنبلة من الفلاح بمبلغ 400 دولار.

يركز الفيلم على غباء العربي، حين يقتنع بكلام الغربي بأن القنبلة لا تساوي شيئاً. ثم يظهر الفيلم أيضاً أن العربي لا يملك قيماً ولا أخلاقاً، حين يقبل مبلغ 400 دولار، ليس ثمناً للقنبلة، بل ثمن ابنه الذي مات في الحرب ضد إسرائيل ويكون العربي سعيداً، وعاجزاً عن الشكر لهذا الكرم الهائل.

يقع الفيلم في عدة هفوات، تبين كم يسعى منتجو الفيلم إلى الترويج البشع ضد العربي: فالسيارة التي يملكها العربي، مجهزة برافعة، حملت القنبلة. وهذه السيارة، لا يقل سعرها عن 20 ألف دولار. وفي هذه الحال، لن يكون العربي ممتناً للمبلغ الضئيل الذي قدمه الغربي ثمناً لدم ابنه. ثم إنه في العام 2002، وقبل ذلك بكثير كانت الخيم قد انقرضت، ولم يعد العربي يعيش فيها. وهذا إمعان من الفيلم في تصوير العربي بمظهر الإنسان المتخلف الهمجي.

هوليوود وأخواتها تنتج أفلاماً تلغي وجودنا، وإن رأفت بنا، فإنها تعيدنا إلى العصور الحجرية، وتصورنا كبدائيين بلا قيم ولا مبادىء، ولا حتى عقل. ونحن بدورنا، ومع وجود مئات القنوات، لا نقوم بإنتاج فيلم، ندافع فيه عن أنفسنا، وبدلاً من ذلك، نستقبل الأفلام الهوليوودية بشكر جزيل، لنعرضها في قنواتنا[1].

أفلام صهيونية على الفضائيات العربية

أمّا فيلم «عربات النار» الذي عرضته قناة one tv الإماراتية فقد

(1) عقبة زيدان، الثورة 25/6/2006.

منع من العرض في مصر رغم حصوله على جملة جوائز عالمية، وتدور أحداثه على طالب في جامعة كمبريدج البريطانية يستعلي زملاؤه عليه لكونه يهودياً، وهذا ما يدفعه لإثبات ذاته عن طريق التفوق الرياضي، فينجح في الحصول على الميدالية الذهبية في رياضة الجري في أولمبياد باريس سنة 1924. كذلك عرضت أم بي سي الثانية فيلمين من النوعية نفسها خلال فترة قصيرة، هما «الأخ الصغير» و«رجل الماراثون». وتدور أحداث الأول على شاب يهودي ولد في روسيا وهاجر مع أسرته إلى أميركا. يكبر الشاب ويشعر بعدم التأقلم مع المجتمع الجديد فينضم إلى عصابات المافيا ويفكر في العودة إلى روسيا. أما الثاني فهو للنجمين داستين هوفمان ولورانس أوليفيه ويدور على رياضي يهودي يهوى الجري. تسير حياته على نحو طبيعي، لكنها تنقلب عندما يتورط شقيقه في عملية لتهريب الألماس لمصلحة رجل من الأورغواي، ثم يكتشف اليهودي أن هذا الرجل زعيم نازي سابق كان يقتلع أسنان اليهود الذهبية قبل إرسالهم للمحرقة، وهذا ما يعني أن خطر النازية ما زال يهدد اليهود، ويتعرض الشاب لتعذيب على يد الزعيم النازي لكنه ينتصر في النهاية[1].

ولعل عرض هذه النوعية من الأفلام يدعو للتساؤل عن التأثير الذي يمكن أن تتركه على الجمهور العربي. وهل يحق لوسائل الإعلام عرض أفلام صهيونية دون تعليق أو تحليل أو تنبيه الجمهور للأساطير والأكاذيب التي تحتويها هذه الأفلام؟ نحن إذاً بإزاء سؤالين متشابكين: الأول عن حق الجمهور في مشاهدة الأعمال

(1) أحمد الجهيني، البلد، 2005/9/11.

الفنية بلا رقابة أو وصاية من أحد، وقد انقسم نقاد السينما تجاه هذه الإشكالية إلى فريقين، الأول يرى أن السينما هي أولاً وأخيراً صناعة تقدم سلعة للجمهور، لذلك يجب أن تخضع لمبدأ العرض والطلب، أي أن يكون الجمهور هو الحكم الأول والأخير، فما يقبل عليه فهو جيد وما يرفضه فهو رديء، وأن المنافسة بين شركات الإنتاج هي التي تصنع التطوير وتلبي متطلبات الجمهور. أما الفريق الثاني فيرى أن الفيلم السينمائي ليس منتوجاً عادياً، بل له خصوصية باعتباره منتوجاً ثقافياً، وبالتالي لا يجب طرحه للجمهور إلا بعد عملية انتقاء ورقابة دقيقة. أما السؤال الثاني الذي يثيره عرض هذه الأفلام فهو: هل يعد منع عرضها هو الحل؟ بعض النقاد، ومنهم الناقد مدحت محفوظ، يرى أن الفيصل في تقويم الفيلم هو جودته الفنية، وإن منع عرض أي فيلم يحرم الجمهور والنقاد المتعة والتقويم عدا أن منع هذا الفيلم أو ذاك بحجة أنه صهيوني يمثل تحيزاً لوجهة نظر الأنظمة العربية التي استغلت الصراع العربي الإسرائيلي لقمع شعوبها. وقد علق محفوظ في أحد كتبه على منع الرقابة المصرية عرض فيلم «قائمة شيندلر» بقوله «إنها ضربة غباء وجهل أفدح من المعتاد أن تمنع الرقابة المصرية هذا الفيلم، في أول تجرؤ لها بهذا المستوى مع عمل حاصل على أوسكار أحسن فيلم، وينصح بمشاهدته في كل مدارس العالم وغالباً بلسان رؤساء الدول شخصياً. الكارثة أن أحداً لم يتمهل ليفكر في أن هذا الموقف يطابق موقف المتدينين اليهود». في حين يرى الناقد أحمد رأفت بهجت المتخصص في دراسة صورة العرب والمسلمين في السينما العالمية، إن المطالبة بمنع عرض الأفلام ذات التوجه الصهيوني مشروع ومقبول بل واجب، ومن حق كل مجتمع أن يحافظ على

قيمه وبأن المسؤولين عن الرقابة والسينما في العالم العربي لا يتعاملون مع الفن على أساس عنصري. فهناك العديد من الفنانين اليهود الذين لم تظهر النزاعات الصهيونية في أعمالهم مثل شارلي شابلن وودي آلان، ولم يطالب أحد بمنع عرض أعمالهما لمجرد أنهما يهوديان[1].

لكن الناقد سمير فريد يطرح القضية من زاوية مختلفة في كتابه «الصراع العربي الصهيوني في السينما». ويرى إنَّ الفن في أحيان كثيرة، يقحم قسراً في العملية السياسية، وأنه في أحيان أخرى يستخدم في الدعاية العنصرية. كما فعل اليهود في بداية الثمانينات حين نظموا في باريس مهرجاناً فنياً أطلقوا عليه اسم مهرجان السينما اليهودية، وعرضت فيه أفلام للنجم الأميركي وودي آلان والمخرج الألماني أرنست لوبيش وغيرهما. وتضمن المهرجان برنامجاً خاصاً لقصص فرانز كافكا. ورغم أن الدين هو العنصر الأساسي في حياة الأفراد والشعوب، فإن الإبداع الفني جزء من الثقافة الوطنية والبناء الفكري لكل مجتمع أياً يكن دينه، لكن الصهيونية تعتبر اليهودية قومية قبل أن تعتبرها ديانة[2].

في المقابل وجه السفير الأميركي في القاهرة مذكرة شديدة اللهجة لمنتجي فيلمي «معلهش احنا بنتبهدل» و«ليلة سقوط بغداد» نظراً إلى ما يتضمنانه من مشاهد تتعلق بالسياسة الأميركية في الشرق الأوسط، وخصوصاً العراق.

ويذكر أن فيلم «معلهش احنا بنتبهدل» الذي كتبه يوسف معاطي

(1) المرجع السابق.

(2) م.ن.

وأخرجه شريف مندور، ويقوم ببطولته أحمد آدم والممثل الاميركي ديفيد برنيت الذي جسد شخصية الرئيس الأميركي جورج بوش نظراً لتشابه ملامحهما بعدما قدم مسلسلاً أميركياً عنوانه «هذا بوش».

وتدور قصة «فيلم معلهش احنا بنتبهدل» حول أب يبحث عن ابنه المفقود في الأراضي العراقية، ويدعي كذباً أنه على معرفة شخصية بالرئيس بوش، وتدور الأحداث في قالب كوميدي ساخر من شخصية بوش الذي يظهر بصورة ساذجة، ويطل في بعض المشاهد، وهو يلعب لعبة «السيجة» مع صدام حسين، وهي إحدى الألعاب المصرية ذات القالب الشعبي، وقد خسر بوش ملابسه في اللعبة بعدما فاز عليه صدام حسين وجعله يسير عارياً فاحتجت السفارة الأميركية في القاهرة على هذا المشهد وطلبت حذفه.

كذلك احتج السفير الأميركي على بعض مشاهد فيلم «ليلة سقوط بغداد» للمخرج والمؤلف محمد أمين، ويتناول الفيلم عمليات التعذيب في سجن أبو غريب، وتقوم ببطولة الفيلم هالة فاخر التي تجسد شخصية المجندة الأميركية ليندا انغلاند والتي كانت أشهر مجندة تولت تعذيب المساجين العراقيين. وقد ظهرت في الصحف وهي تعذب المعتقلين داخل سجن أبو غريب. وطلبت السفارة الأميركية حذف هذا المشهد الذي من وجهة نظرها، سيثير مشاعر الغضب والعداء عند الشعوب العربية تجاه الولايات المتحدة الأميركية.

وطلبت أيضاً السفارة الإسرائيلية في القاهرة مشاهدة نسخة من فيلم «السفارة في العمارة» الذي كتبه يوسف معاطي وأخرجه عمرو عرفة، خصوصاً أن الفيلم يظهر شخصية السفير الإسرائيلي في

القاهرة مصاباً باضطرابات نفسية وعصبية قد تسيء لشخصية الدبلوماسي الإسرائيلي، ويتضمن الفيلم أيضاً مشاهد للتظاهرات الرافضة للتطبيع مع إسرائيل. وتدور أحداث الفيلم حول مهندس مصري سافر للعمل في إحدى دول الخليج وعاد إلى مصر بعد مدة طويلة، ليكتشف أن السفارة الإسرائيلية احتلت الشقة المجاورة لشقته القديمة، وتستمر السخرية من تصرفات السفير الإسرائيلي والعاملين في السفارة، التي تثير اشمئزاز سكان العمارة، ويتطرق الفيلم إلى الأسباب الحقيقية وراء رفض غالبية المصريين للتطبيع مع إسرائيل... ويجسد شخصية المهندس المصري جار السفارة الإسرائيلية عادل إمام وشخصية السفير الإسرائيلي لطفي لبيب.

خطوات طارئة لتحسين صورة العرب

تسعى الدول العربية منذ منتصف السبعينات من القرن الماضي بكل وزارات إعلامها - في محاولات بائسة - إلى تحسين صورة العرب في الغرب. ومنذ ذلك التاريخ وحتى الآن، أي خلال ثلاثة عقود، لم تستطع أن تصل إلى أي نتائج عملية تخدم هذا الهدف. السبب، من وجهة النظر الإعلامية، هو أن كافة الجهود تتجه نحو المسار الخاطىء، فقد رُكزت تلك الجهود على التليفزيون كوسيلة لتحقيق الغاية، وهذا التوجه في حد ذاته خطأ مهني يُغالط مفهوم أهداف التليفزيون، لأنه وسيلة مباشرة.. وفي العمل الإعلامي، لو تم استخدام وسيلة مباشرة لتحسين الصورة، فإن النتائج تكون في معظم الأحيان عكسية[1].

(1) أنمار حامد مطاوع، عكاظ 13/11/2005.

يقول الكاتب السعودي انمار حامد مطاوع[1] أنَّ الرأي العام يحتاج إلى قاعدة قوية قوامها (المفهوم الإيجابي) و(الصورة المثالية). وحتى التليفزيونات الغربية المتعاطفة مع العرب لن تستطيع أن تصنع رأياً عاماً يقوم على فراغ. لهذا، فإن أول ما يجب أن تعمل عليه وزارات الإعلام العربية هو استخدام وسيلة تحقق هدفي: (ترسيخ المفهوم الإيجابي) و(رسم الصورة المثالية)، وهذان الهدفان لا يمكن تحقيقهما إلا من خلال وسيلة واحدة هي: (السينما)، فهذه هي الوسيلة الوحيدة القادرة على القيام بهذا الدور.

المطلوب هو أن يتم إنشاء إدارة إعلامية خاصة في جامعة الدول العربية تهتم فقط بإنتاج الأفلام العالمية التي تخدم الفكر العربي، تكون كل مخاطباتها وتعاملاتها مع معقل السينما العالمي (هوليوود) لتجد المؤلف والمخرج وفريق العمل المحترف الذي يخدم توجهاتها ويظهرها في عمل فني يرتقي إلى مستوى العقلية العالمية. إضافة إلى أن السينما تحتاج إلى عنصر (التيار)، أي تواتر الإنتاج، الذي يتطلب ممولاً صاحب قناعة وفكر متفتح يستوعب طبيعة هذه الوسيلة، وعلى الواقع الآن، ليس هناك جهة أو دولة عربية لديها كل تلك المواصفات مجتمعة وقادرة على توفير تلك البيئة المناسبة للإنتاج السينمائي سوى جامعة الدول العربية، علماً أن تمويل هذه الإدارة سيكون لمرة واحدة، وبعد ذلك سيتم إنتاج أفلام متلاحقة من ريع الفيلم الأول[2].

(مصطفى العقاد)، ظل لأكثر من «20» عاماً يبحث عن ممول لفيلم

---

(1) المرجع السابق.

(2) م.ن.

(صلاح الدين) في محاولة لتواتر الإنتاج بعد فلميه: (الرسالة.. بداية الإسلام) و(عمر المختار.. أسد الصحراء) اللذين حققا تأثيراً أكبر مما كان متوقعاً لهما، ولكنه لم يجد أي بيئة مثالية تستطيع أن تستوعب ما كان يهدف إليه.

السياسة في
السينما المصرية.. وغيرها

تسلل السياسة باستحياء إلى السينما المصرية

لم تكن السياسة حاضرة بشكل كبير في بدايات السينما المصرية وجاءت قضية فلسطين وأحداث النكبة لتسلسل السياسة على استحياء للفن السابع، وكانت البداية ساذجة في فيلم «فتاة من فلسطين» للمخرج محمود ذو الفقار الذي قام ببطولته أيضاً مع سعاد محمد وصلاح نظمي، ويحكي قصة حب نمطية بين فتاة فلسطينية وابن المصري الذي يصاب في حرب فلسطين، ويظن أنه لم يعد مؤهلاً لنيل حبيبته، ولكنها تقبله بعد أن تتخلى عنه، ثم يأتي في المرتبة نفسها فيلم «نادية» عام 1949 الذي جاء مسطحاً وملآناً بالميلودراما الفجة بدون أية إشارة إلى طبيعة الحرب ونتائجها[1].

بدأت الدولة تستشعر خطورة السينما كأداة من أدوات التوجيه للرأي العام خصوصاً بعد نجاح السينما التسجيلية في تغطية أحداث العدوان الثلاثي عام 1956، مبرزة دور الشعب والجيش في الصمود والمقاومة وإجلاء قوات العدوان كما أوضحت للرأي العام العالمي وحشية المعتدين وما لحق ببور سعيد، وشعبها، من تدمير، وكان من أشهر هذه الأفلام، فيلم الفنان التسجيلي الكبير سعد نديم «فليشهد العالم» الذي عرض في لندن أثناء العدوان وبسببه ظهرت الصحف الإنكليزية وقد كتبت في عناوينها «امنعوا رائحة الدمار عن

(1) محمد فتحي يونس، البلد 28/2/2005.

بريطانيا» و«عبد الناصر فتح جبهة أخرى بهذا الفيلم».. كما أبدى أعضاء مجلس قيادة الثورة إعجابهم به حين شاهدوه مع وزير الإرشاد القومي، فتحي رضوان[1].

اعتادت السينما المصرية.. الاستهلاكية، أن تعيش في كنف السلطة، وتحت مظلتها، حذرة في تعاملها مع الواقع، أو التعبير عما يمور به من تيارات، أو ما يطرأ عليه من متغيرات.. مكتفية باللعب في «المأمون والمضمون».. وهي بحكم طبيعتها المراوغة، أسرعت تتملق ثورة 1952 حين أشرقت شمسها في الثالث والعشرين من تموز/يوليو وارتدت، تلك السينما اللعوب، ثوب «الاتحاد والنظام والعمل».. وتدثرت بالعلم الجديد ذي الألوان الثلاثة، وراح بعض صناعها، يضيفون شعارات الثورة إلى نهايات أفلامهم «الجاهزة»، وأخفى هؤلاء السينمائيون قناعاتهم، تحت أقنعة التملق والنفاق والرياء والتأييد الكاذب.. الذي سرعان ما أسفر عن وجهه بعد عقدين من قيام الثورة. حيث شارك بعضهم في الهجوم الوحشي على الفترة الناصرية، وهو ما سبق أن «ارتكبوه» في الخمسينيات والستينيات ضد فترة ما قبل الثورة[2].

ربما كان «المتمردون» أول فيلم مصري يمتلك شجاعة الاختلاف مع نظام الثورة، وقائدها، من خارج أطر النظام، وإن كان بتمويل من القطاع العام ذاته، بل ويدين إدارة الثورة، ويوضح عجزها عن العمل لصالح الشعب، وتقاعسها في رفع الظلم والقهر والعنت عن كاهله.. ويدمغها بأنها لا تعدو صورة لأسلوب الإدارة القديم، بل ويدعو

(1) علي أبو شادي، سينما.. وسياسة، دار المدى، دمشق 1998 (ص45).
(2) المرجع السابق (ص11).

لثورة جديدة، على الثورة (!!) وهو ما أدركه البعض، فتصدوا للفيلم، حتى وصل الأمر إلى وزير الثقافة الذي شاهد الفيلم وطلب حذف 25 دقيقة وإضافة نهاية جديدة، تعني أن الثورة، (أي ثورة يوليو/تموز) هي الحل الأمثل لأن يمتلك الشعب مستقبله، ويقيم بنفسه سلطته الشعبية!! وقد وافق توفيق صالح، وقام بتصوير النهاية الجديدة..[1].

وجاءت هزيمة حزيران 1967 لتعطي بعداً نقدياً جديداً للسينما المصرية واجهت به سقوط المشروع القومي وأتاح لها ذلك بعداً هامشياً ديمقراطياً محدوداً، سمح به النظام بعد الهزيمة، فكانت البداية مع فيلم «القضية 68» لصلاح أبو سيف، واستعمل الرمز كثيراً لطرح رؤيته السياسية، فنرى «عم منجد» صاحب عمارة يحاول إصلاحها، والمقصود هو عبد الناصر، بعد أن أصابتها الشروخ، فيما ينشغل شباب الثورة بترديد الشعارات في حين يتعرض البناء للانهيار، كما دان الفيلم تجربة الاتحاد الاشتراكي وهو ما جعل بعض أعضائه يتظاهرون أمام سينما ميامي ويحاولون الفتك بالمخرج.

أفلام تقرأ الواقع بعين نخبوية

أثرت خصوصية المؤسسة العسكرية المصرية، كمؤسسة وطنية تعلو فوق الصراعات السياسية والاجتماعية، على وجودها الكمي والكيفي في تاريخ السينما المصرية. الأفلام التي جرى إنتاجها وعرضها قبل ثورة 23 يوليو لم تهتم كثيراً بالجيش، ولم يكن وجود العسكريين فيها ـ ضباطاً وجنوداً ـ إلا هامشياً ضئيلاً. والفيلم

(1) المرجع السابق (ص12).

الوحيد للمرحلة الذي تظهر فيه المؤسسة العسكرية، هو فيلم «زينب»، إذ يبتعد إبراهيم عن مسرح الأحداث التي تدور في القرية بعد التحاقه بالخدمة العسكرية، ويتوافق إنهاؤه للخدمة مع تدخله - في الفيلم الناطق - لإنقاذ زينب من مرضها وتولي مسؤولية علاجها. وليس الجيش الذي يقدمه المخرج محمد كريم، إلا امتداداً لرؤيته التجميلية، والتي تأبى إلا أن ترى الواقع كما ينبغي أن يكون، وليس كما هو كائن بالفعل. والجيش عنده مؤسسة مثالية منظمة منضبطة، وليس في حياة إبراهيم خلال فترة خدمته، ما يؤذي النظر أو يقترب من دائرة النقد، الذي يكشف عن معاناة العسكريين - وبخاصة الجنود - قبل ثورة يوليو[1].

بعد هزيمة 1967 تغيرت الصورة، وبدأ ظهور الطابع الإنساني لرجال الجيش من المجندين. وفي فيلمي «أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق (1972)، و«أبناء الصمت» لمحمد راضي (1974) يظهر جنود منتمون إلى البيئات الشعبية، ويعبرون من خلال انتمائهم هذا عن الهم الوطني العام مقدمين شهادة متكاملة عن الواقع الاجتماعي. في مجموعة أفلام «حرب أكتوبر»، التي يرى الناقد علي أبو شادي إنها حرب مجيدة عبرت عنها أفلام هزيلة، تزين الواقع وتمتهن المناسبة وتسقط في هوة الابتذال السياسي والفني.

في هذه المجموعة من الأفلام يعنينا فيلم «الرصاصة لا تزال في جيبي» لأنه الأكثر دلالة في التعبير عن امتهان الحرب المجيدة وتسطيحها. كاتب القصة إحسان عبد القدوس لا يعايش الواقع الملتهب معايشة حقيقية جادة، والمخرج حسام الدين مصطفى ذو

(1) مصطفى بيومي، البلد، 2005/2/4.

اتجاه أميركي، شكلاً ومضموناً لا يخفيه في رؤيته للحياة والفن معاً. وعندما يجتمع إحسان عبد القدوس وحسام الدين مصطفى، فإنهما يقدمان شخوصاً يعيشون في قرية مصرية أقرب إلى الريف الأوروبي، وهي قرية تخلو من الفلاحين والصراعات والمشاكل. الأمر كله مختزل في صراع فوقي، يجتهد صانعو الفيلم عبثاً لكي يكون رمزياً وسياسياً، بين محمد (محمود ياسين) وعباس (يوسف شعبان) وبينهما فاطمة (نجوى إبراهيم). يعيش محمد في القرية على طريقة أبناء المدن، ملبساً وكلاماً وهو «رمز» الشعب الذي يعاني من الاستغلال، أما عباس المنحرف فهو «رمز» السلطة الناصرية المتسلطة، وفاطمة هي «رمز» مصر المغتصبة الممزقة المقهورة!

السؤال الذي يطرح نفسه ولا يجد إجابة: ما موقع جماهير الفلاحين من هذا الصراع، وما موقفهم منه؟ لا إجابة عن السؤال، لأنه لا يوجد فلاحون، بل إن الاستغلال الذي يستوجب الثأر، وتخرج فيه الحرب العسكرية على الجبهة مع الحرب الداخلية، لا يتجاوز بعض وقائع الفساد غير المحددة، لأن الاهتمام الأوفر ينصب على الاغتصاب الجنسي كعنصر أكثر رواجاً وأشد تأثيراً[1].

بعد النكسة دخلت مصر مرحلة نقد الذات، ومراجعة الأسباب التي أدت إلى تلك الهزيمة المروعة. وبدأت ملامح انفراجة ديموقراطية، خصوصاً بعدما تخلص النظام من بعض الشخوص، والقيادات التي ساهمت بفسادها الشخصي وسوء استعمالها للسلطة، في تشويه وجه التجربة الثورية. وعلى الرغم من إنتاج السينما

(1) لمرجع السابق.

المصرية خلال الأعوام الثلاثة (68 ـ 1970) والتي انتهت بوفاة الزعيم جمال عبد الناصر ما يربو على المئة فيلم.. فإن ثلاثة فقط منها هي التي اجترأت على الاقتراب من النظام السياسي. هي «القضية 68» لصلاح أبو سيف و«شيء من الخوف» لحسين كمال و«ميرامار» لكمال الشيخ وثلاثتها عن أعمال أدبية للطفي الخولي وثروت أباظة ونجيب محفوظ. على التوالي.. وإن كشف الفيلمان الأخيران عن حقد أسود دفين للثورة وقائدها، ظل مختبئاً إلى أن طفح فجأة متدثراً بغلالة من الشجاعة تفصح عن انتهازية سياسية[1].

بعد موت عبد الناصر وبإشارة من الرئيس أنور السادات انطلقت مجموعة من الأفلام لتحاكم تجربة الثورة أو رمزها، فالثورة أو رجالها يتسببون في ضياع بنات الأسر الطيبة، باغتصابهن (الكرنك لعلي بدرخان) أو تحويلهن إلى بغايا (آه يا ليل يا زمن) أو يسرقونهن من أزواجهن (أسياد وعبيد) أو يلفقون التهم إلى الأبرياء (امرأة من زجاج) أو زوجاتهم عاهرات (طائر الليل الحزين) أو لا هم لرجالها سوى اصطياد أمهات ضحاياهم (العرّافة) بل إن إجراءات الثورة دفعت ببنات الأسر «الكريمة» إلى خيانة الوطن (فخ الجواسيس)!! و(مهمة في تل أبيب)!!![2]

بالرغم من تخاذل السينما الروائية المصرية في التعبير عن روح أكتوبر «تشرين أول» المعركة والإنسان.. وعجزها عن تجاوز دائرة الأنماط التقليدية التي حاصرتها وحصرت فيها نفسها.. إلا أن السينما التسجيلية حاولت على الرغم من ضعف إمكاناتها، أن

(1) علي أبو شادي مرجع سابق (ص13).

(2) م.ن، (ص22).

تتصدى لشرف حمل المهمة.. وإن ناءت، لأسباب عديدة، بما حملت!!، ذلك أن العسكرية المصرية التي استوعبت تماماً كل الدروس المستفادة من هزيمة حزيران «يونيو» 1967، وعلى الرغم مما شاهدته واطلعت عليه، من الشرائط والأفلام التسجيلية التي أغرق بها العدو شاشات العالم عن تلك الحرب، واستخدامه المادة الوثائقية، المصورة، في الترويج لفكرة «الجيش الذي لا يقهر».. إلا أن دور التوثيق السينمائي ظل شاحباً في ذهن العسكرية المصرية ـ ربما لداعي الأمن والسرية التي أحاطت بظروف الضربة الأولى، المفاجئة مما ضيّع منّا فرصة تاريخية نادرة لتوثيق هذه اللحظات التي لا تتكرر..

لم يتح للسينمائيين التسجيليين فرصة الوجود في الساعات الأولى من اندلاع القتال وتعثرت محاولاتهم في اللحاق بزملائهم المقاتلين على الجبهة، بسبب الإجراءات الأمنية، المشددة، وحين اخترق بعضهم ذلك الحاجز.. كانت الحرب قد دخلت يومها الثالث!![1].

تلاحقت الأفلام الإعلامية التي أعدت على عجل، للحاق بالمناسبة واعتمد معظمها على التعليق كوسيلة إخبارية.. وراح كل مخرج يمدد زمن فيلمه بالعودة «المطولة» إلى هزيمة 1967 والتدريبات الشاقة أثناء حرب الاستنزاف وتميزت هذه الأفلام بالإسهاب في الفكرة والتنفيذ وبدت في النهاية وكأنها فيلم واحد، مكرر.

كان معرض الغنائم الذي أقامته القوات المسلحة بعد الحرب مباشرة وعرضت فيه حطام الأسلحة الإسرائيلية ومخلفات جنودها

(1) المرجع السابق (ص119).

في المعركة ـ موضوعاً للعديد من الأفلام التسجيلية، سقطت معظمها في هوة المباشرة والتسطيح والديماغوجية ولم ينج من ذلك سوى فيلم واحد تقريباً قدمه المخرج التسجيلي، اللامع، هاشم النحاس.. وحمّله اسماً به قدر كبير من التفلسف «مبكى.. بلا حائط» مشيراً إلى حائط المبكى، وإلى حالة الإسرائيليين ـ الآن ـ والتي يمكن اعتبار «معرض الغنائم» مبكاهم الأخير من دون وجود الحائط وربما كان نضج الفيلم المتمثل في بنائه المتماسك المتدفق الإيقاع والاستخدام الجيد لعنصري المونتاج (صورة وصوت) ومحاولة المخرج الناجحة لخلق أسلوب خاص، قد أثر قليلاً على رسالة الفيلم السياسية، لكن يظل واحداً من أفضل الأفلام التي تناولت هذه المواضيع.

قد يكون «تحية لمقاتل مصري» هو أفضل مساهمات الرائد الكبير صلاح التهامي في تلك المناسبة بمحاولته إبراز عناء التدريبات التي سبقت الحرب وقسوتها، من خلال المقاتل «سيد» أحد أفراد العمليات الخاصة[1].

يأتي «صائد الدبابات» أول أفلام خيري بشارة، كمخرج ليعلن عن ميلاد مخرج جديد، واعد متميز بحس سينمائي راق وفكر اجتماعي متقدم، فيقدم المقاتل عبد العاطي الذي اشتهر بأنه ـ صائد الدبابات ـ حيث استطاع وحده أن يدمر 23 دبابة أثناء المعارك.. ويرسم صورة إنسانية له، ولزملائه الذين يرون أنهم لم «يفعلوا غير الواجب».

ورداً على عشرات الأفلام التي راحت تكيل الاتهامات، في رعونة،

(1) المرجع السابق (ص123).

للجهاز متجاهلة الوجه الآخر، المشرف، ومساهمة دون قصد في تحطيم وتدمير الروح المعنوية للعناصر الشريفة والنزيهة في إحدى المؤسسات القومية، وهو ما يستفيد منه العدو.. أيضاً.. بل ويسعى إليه.. حينئذ بدأ جهاز المخابرات يفتح ملفاته ـ السرية ـ أمام العديد من كتاب الدراما، والصحفيين.. للتعرف على بعض الإنجازات وتعريف الجماهير بها.. وإعادة الاعتبار لهذا الجهاز ورجاله الذين يعملون في أصعب الظروف يحوطم تعتيم كامل، تفرضه ضرورات الأمن وحتميتها..

كانت البداية مع المسلسل التلفزيوني الأشهر، «الدموع في عيون وقحة» والذي ساهم الأداء البارع ـ والواعي ـ لعادل إمام في تحقيق نجاح جماهيري كاسح، أغرى صنّاع السينما بالاستجابة، واستثماء تهيؤ المشاهد لاستقبال هذا النوع من السينما.. وتقديم أول هذه الأعمال «الصعود إلى الهاوية» لكمال الشيخ عام 1978، وعلى مدى ما يقرب من خمسة عشر عاماً لم يحقق السينمائيون المصريون بعد ذلك سوى أربعة أفلام اثنان منها لعلي عبد الخالق.. «إعدام ميت» (1985) و«بئر الخيانة» (1983)، وواحد لأشرف فهمي «فخ الجواسيس» وآخر لنادر جلال «مهمة في تل أبيب» وكلاهما في عام 1992. بالإضافة إلى المسلسل الشهير «رأفت الهجان» الذي كتبه صالح مرسي عن حكاية العنصر رقم 313 رفعت الجمّال الذي زرعته المخابرات المصرية داخل المجتمع الإسرائيلي على مدى عشرين عاماً.. أو يزيد!![1].

في الثمانينات والتسعينات ازدهرت السينما السياسية واتسع

---

(1) المرجع السابق (ص174 ـ 175 ـ 176).

رحابها وتعددت محاورها بعد انتهاء موجة أفلامِ مراكز القوى التي توقفت بمقتل السادات.

وكان الفساد الحكومي محوراً لسلسلة من الأفلام ذات الرؤية الواقعية الجديدة التي كان بطلاها السيناريست بشير الديك، والمخرج عاطف الطيب، فجاءت «ضد الحكومة» عن مافيا التعويضات، «سواق الأوتوبيس»، و«البريء» الذي عاد لموضوع التعذيب مرة أخرى، ولكن هذه المرة لم يربطه بزمن عبد الناصر بل ترك الزمن غير محدد، وكتب السيناريو له وحيد حامد. وكان فساد رجال الأعمال عاملاً مشتركاً لعدة أفلام منها «هدى ومعالي الوزير» عن قصة حقيقية لسيدة أعمال هربت بأموال إلى الخارج وأخرج الفيلم سعيد مرزوق، وكون وحيد حامد وعادل إمام ثنائياً فنياً لرصد الفساد السياسي والتطرف الديني من خلال سلسلة أفلام أبرزها «الإرهابي»، «طيور الظلام»، و«الإرهاب والكباب». ثم اقتربت السينما من محور أكثر جرأة بتناولها شخصيات سياسية مثيرة للجدل، وكان فيلم «ناجي العلي» لعاطف الطيب ونور الشريف، ولكن السلطة كانت قد ضاقت بالحرية السينمائية المتاحة نسبياً فسحب الفيلم من دور العرض وصودر[1].

وكانت نهاية التسعينات مرحلة الخصومة الحقيقية بين السينما والسياسة، ربما بسبب التشنج السائد وقتذاك نتيجة مواجهات الإرهاب، فآثر المنتجون السلامة وبحثوا عن موضوعات جديدة، وكان ملاذهم ما يسمى السينما الشبابية التي اقتصر عرضها على مواسم الأعياد والصيف، وبالتالي اتجهت الموضوعات إلى التسلية

(1) محمد فتحي يونس (مرجع سابق).

والبحث عن الضحك، وكانت السياسة حاضرة بشكل سطحي، كما في «إسماعيلية رايح جاي» استعراضاً مخلاً لتفاصيل حرب أكتوبر وآثارها الاجتماعية، ثم «صعيدي في الجامعة الأميركية» مجرد تظاهرة داخل الحرم الجامعي يتم على أثرها اعتقال أحمد الثائر («المودرن») ومعه البطل خلف الذي لا يعرف شيئاً عن القضية الفلسطينية سوى «الشهادة لله حسين إني ارتحت لما حرقت العلم»، ويستمر التسطيح نفسه في «همام في أمستردام» على لسان «الغارسون» اليهودي الذي يدعي بناء اليهود للهرم، وربما كانت التجربة الأكثر عمقاً هي «أصحاب ولا بيزنس» لعلي إدريس، وهو يصور الفدائي على أنه الحل الأمثل للقضية، وهي نظرة قاصرة ولا تقدم حلاً[1].

«اليهود والسينما في مصر»

أما عن البصمة اليهودية في الأفلام المصرية، تحديداً فترة البدايات. فقد صدر كتاب تحت عنوان «اليهود والسينما في مصر».

ينطلق الناقد السينمائي المصري أحمد رأفت بهجت في دراسته لبدايات السينما في بلاده من زاوية الدور الذي لعبه فنانون وفنيون يهود مصريون وأجانب، ليقرأ ملامح الرأسمالية اليهودية في مصر ودورها في خدمة الصهيونية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى إنشاء دولة إسرائيل. وقال في كتابه إن دور العرض السينمائي، بخاصة في أماكن تجمع اليهود في القاهرة، كان لها «نشاط بارز في الترويج للفكر الصهيوني»، مشيراً إلى أن السينما المصرية

(1) المرجع السابق.

نشأت في ظروف عامة يهيمن عليها الاستعمار البريطاني والرأسمالية الأوروبية والصهيونية المتنامية، وهو ما انعكس على طبيعة الأفلام الأجنبية المعروضة وقدوم شخصيات أجنبية إلى مصر مثل وداد عرفي الذي جاء من تركيا للتوسط من أجل إنتاج فيلم عن النبي محمد، ثم تحول ليصبح ممثلاً ومخرجاً ومؤلفاً لأفلام لاقى معظمها الفشل. وضرب بهجت مثلاً آخر بالأخوين بدر وإبراهيم لاما اللذين قدما من أميركا الجنوبية ليحققا شهرتهما في السينما المصرية، ولم تكن مصادفة أن هؤلاء وغيرهم كانوا جميعاً من اليهود. وتابع بهجت قائلاً أن أفلام توغو مزراحي التي وصفها بالهزلية تخفي في عمومها رغم بساطتها نواحي سياسية مؤكدة تحركها وتميل بها إلى الأهداف الصهيونية المباشرة. وقام مزراحي بالتمثيل في بعض أفلامه الأولى باسم أحمد المشرقي وأخرج أفلاماً لبعض نجوم السينما في مصر ومنهم يوسف وهبي وليلى مراد وعلي الكسار وأم كلثوم وقضى سنواته الأخيرة في إيطاليا.

وشدد بهجت في الكتاب الذي صدر في القاهرة ويقع في 316 صفحة على أنه درس دور اليهود في السينما المصرية وليس الديانة اليهودية. وقال: «ثمة شخصيات يهودية... عندما نجحت في أن تفلت من قبضة الصهيونية وأن تلتحم بالشعب المصري، كان التجاوب معها عظيماً وممتداً. وأضاف أن الرأسمالية اليهودية في مصر توارثتها أجيال من العائلات وكانت محكمة البناء، إذ نشأت روابط عائلية بين عمداء تلك العائلات، مثل منشة وهو من أصول فرنسية وحصل على الحماية النمسوية، وموصيري وهو من أصل أسباني ونال الحماية في ظل نظام الامتيازات الرعوية الإيطالية، ويوسف قطاوي وتعود أصوله إلى هولندا وحصل على الحماية النمسوية.

إضافة إلى عائلات اعتبرها أقل أهمية، أبرزها رولو وشيكوريل وساسون وغرين وكورييل وعدس ونجمان وتوريل.

وكان من يتمتع بنظام الحماية في تلك الفترة لا يخضع للمساءلة أمام القضاء المصري باعتبارهم أجانب، وكانت كلمة «حماية» كافية للدلالة على أن لحاملها امتيازاً خاصاً. وأشار بهجت إلى وجود ضغوط أجنبية كانت تهدف إلى حماية أصحاب دور العرض من اليهود والأجانب. فعندما قررت الحكومة المصرية زيادة ضريبة الملاهي على دور العرض السينمائي والمسرحي عام 1932 حدثت أزمات دبلوماسية. فالمفوضية الأميركية في مصر أبلغت وزارة الخارجية المصرية احتجاجاً كتابياً أعقبته برجاء أن تعيد النظر في قيمة الضريبة على ثمن التذاكر. ونشرت مجلة «الكواكب» تحت عنوان «احتجاجات دولية» أن فرنسا واليونان قد احتذتا حذو أميركا في الاحتجاج. وذكر بهجت أن دور العرض السينمائي بخاصة في أماكن تجمع اليهود في القاهرة كان لها نشاط بارز في الترويج للفكر الصهيوني إذ أصبحت وظيفتها لا تختلف عن وظيفة المدارس الإسرائيلية والمكتبة اليهودية في القاهرة، وقبل ذلك المعابد اليهودية التي شيدت أربعة منها في منطقتي الظاهر والسكاكيني.

ونقل الناقد عن صحيفة «الأهرام» رصدها عام 1912 لما اعتبره تقدماً للصهيونية في مصر، حيث قال أحد اليهود: «دعيت إلى حضور اجتماع صهيوني في «سينماتوغراف بالاس» في شارع الظاهر فذهبت». وأضاف أنه إلى جانب المؤتمرات الصهيونية في «سينماتوغراف بالاس» كانت بعض دور السينما تهتم بعرض أفلام «باتيه وغومون» الفرنسيتين وكان إنتاجهما متفاعلاً «مع المخططات الصهيونية المعلنة وغير المعلنة»، مشيراً إلى أن بداية عام 1911

شهدت عرض أفلام «ذات التوجه الصهيوني المباشر»، منها «استير منقذة إسرائيل» و«خروج بني إسرائيل» و«يهوديت التي قطعت رأس اليغانا» و«داود وجوليات» و«ابنة يفتاح».

وذكر بهجت في كتابه إنَّ التخطيط الصهيوني في تعامله مع هذه المناطق السكانية كان واعياً، لذلك لم يكن غريباً أن يظهر في منطقة الظاهر في ذروة الصراع العربي - الإسرائيلي عام 1948 العديد من الصهاينة الذين صنعوا كل القنابل التي انفجرت في أحياء أخرى لا يسكنها اليهود وأرشدوا من خلال أنوار البطاريات طائرات إسرائيل إلى قلب القاهرة. وأضاف أنه عقب وعد بلفور الشهير عام 1917 حتى نهاية العشرينات من القرن الماضي عرضت في مصر أفلام منها «المستوطنات اليهودية في فلسطين» و«سفر الخروج» واليهودي التائه» و«قمر إسرائيل» و«حياة العبرانيين» و«عبور البحر الأحمر» و«غرق جيوش فرعون بعد عبور العبرانيين» و«بن هور« و«بعيداً».

وسجل بهجت ما اعتبره أول رد فعل جماهيري حيال عرض مثل هذه الأفلام، إذ نشرت مجلة «الصباح» في تموز 1948 تقريراً عن غضب الجماهير بسبب فيلم «كاليفورنيا» الذي أنتجته عام 1946 استديوهات «باراماونت» وفيه إشارة إلى أرض الميعاد. ولكن الفيلم الذي تم رفعه واستبدل به الفيلم المصري «سي عمر» مر بسلام حين عرض في القاهرة «دون أن يفطن أد إلى أنه دعاية صهيونية. وكان من الطبيعي قبل 1948 أن يعرض هذا الفيلم عشرات المرات من دون أن ينتبه إيه أحد أو إلى عشرات الأفلام الأخرى الأكثر خطورة ومباشرة في دعايتها». ونقل بهجت قول الناقد المصري الراحل علي شلش أن «مصر ودون أن تدري أو تريد تحولت فجأة من 1917 إلى 1948 إلى أخطر مركز للصهيونية».

حكام مصر في السينما

في عدد تذكاري خاص نشرته مجلة «الهلال»[1] المصرية عن حكام مصر كتبت الصحافية والباحثة صفاء النجار عن حضور القادة في السينما المصرية، وقد افتتحت مقالتها بسؤال تبلور في ذهنها:

كيف رسمت السينما المصرية صورة حكام مصر؟

وقد وجدت أن السينما المصرية قد تجاهلت محمد علي باشا مؤسس مصر الحديثة، فلم يتم تخصيص فيلم عنه، أو الإشارة إلى فترة حكمه، رغم ما لها من أهمية في تاريخ مصر، وإن كانت السينما قد اهتمت ببعض أبنائه مثل الخديو إسماعيل الذي صوره فيلم «ألمظ وعبده الحامولي» (إنتاج 1962) على أنه رجل عربيد أو زير نساء تحيط به الغواني والمطربات، ولا تقع عينه على امرأة إلا وأراد امتلاكها حتى المطربة «ألمظ»، والخديو في الفيلم لا يهتم سوى بشئون النساء، وهي صورة ذهنية رسمتها السينما عن حكام عائلة محمد علي بعد قيام ثورة يوليو. ولسنوات طويلة بعد الثورة ظلت السينما لا تقترب من عائلة محمد علي، كما حرصت السينما على الابتعاد عن الملك فاروق إلا في إطار الحديث عن الفساد دون أن يتم تشخيص الملك، بل أنه تم حذف كل ما يشير إلى الملك؛ ففي فيلم «ليلى بنت الفقراء» إنتاج 1945 «طلب أنور وجدي مخرج ومنتج الفيلم من الشاعر أحمد رامي كتابة نشيد لتحية الملك فاروق، وقام بتلحين النشيد الصاغ عبد الحميد عبد الرحمن، كان عنوانه «عاش الملك».

(1) صفاء النجار، الهلال 1/9/2005.

وقد قام أنور وجدي ببتر هذا النشيد من كل نسخ الفيلم، وهو الذي أهدى هذا الفيلم نفسه إلى الملك فاروق كتابة، من خلال كتيب الدعاية الذي كان يوزع على المشاهدين في دور العرض حيث جاء فيه «إلى مولاي صاحب الجلالة. مولاي: لقد كنت يا مولاي ولا زلت متوقاً بأمل جميل، كان لي منه إلهاماً، ووحياً واتخذته نفسي مثلاً عالياً، وهدياً، وهو أن يحل يوم أحس فيه بأن بمقدوري أن أرفع إلى سدة ولائي المليك المفدى باكورة إنتاجي، وأن أطمع أن يحوز هذا الإنتاج عطف جلالته السامي، فإن نال عملي رضا مولاي أو بعضاً منه فسيكون هذا حافزاً لي على السعي حثيثاً نحو الكمال حتى أستزيد من هذا الرضا الكريم. وإن كان الصواب قد تخطاني فيها فلن أدخر وسعاً في العمل على تحقيق هذا الأمل الذي يملأ شغاف قلبي. وأنا يا مولاي الخادم الخاضع الأمين».

محمد نجيب:

لم يقتصر الحذف والبتر في السينما بعد الثورة على الملك فاروق بل امتد إلى أحد أبرز وجوه ثورة يوليو، إلى أول رئيس مصري هو محمد نجيب، فقد صوره فيلم «الله معنا» (إنتاج 1953) على أنه الزعيم الحقيقي للثورة ـ كما كان ظاهراً في ذلك الوقت ـ وقام الفنان زكي طليمات بتجسيد شخصية نجيب في الفيلم، وقبل السماح بعرض الفيلم، تم التخلص في الواقع نهائياً من نجيب في 14 كانون الثاني 1954 وحذف دور زكي طليمات أو محمد نجيب من الفيلم تماماً.

عبد الناصر:

لم يظهر عبد الناصر في حياته على الشاشة بشكل واضح وصريح ولكن في فيلم «رد قلبي» قام الممثل كمال ياسين بتقديم

دور الضابط «سليمان» صديق «علي» الذي رمز لعبد الناصر وقد أظهره الفيلم على أنه القائد الفعلي للمجموعة، فهو الذي يختار من ضباط الجيش من زملائه من يراه ملائماً للانضمام لتنظيم الضباط الأحرار، وقد ظهر سليمان في صورة الضابط الوطني ذي القلب الثائر الذي لا مكان فيه لحب آخر يفوق حب مصر، فهي معشوقته الوحيدة.

فيلم جمال عبد الناصر 1998 إخراج أنور القوادري الذي اهتم بتصوير العلاقة بين عبد الناصر وصديقه عبد الحكيم عامر، كان عبد الناصر الرجل الذي لا يستسلم ويرفض الهزيمة ويصر على المقاومة وإعادة بناء الجيش في الوقت الذي ينهار فيه عبد الحكيم عامر.

وإذا كانت الأفلام السابقة قد قدمت صورة تتسق مع ما يمثله في عبد الناصر في الذاكرة المصرية، فإن فيلم ناصر 56 إنتاج 1996 إخراج محمد فاضل، قد كثف هذه الصورة وخلصها من أي شائبة مركزاً على لحظة فاصلة في تاريخ مصر وعبد الناصر.

أما السادات فقد ظهر في كثير من الأفلام ظهوراً ثانوياً، بعضها قدمه في صورة المناضل الوطني في عهد الملكية إياً كان من يتعاون معهم. والبعض الآخر قدمه في صورة هزلية تابعة ومنقادة لشخصية عبد الناصر. وكلها صور نمطية أو ذهنية حتى جاء فيلم أيام السادات ليتيح مجالاً أكبر لدراسة شخصية السادات على الشاشة.

السينما المغربية بين المستعمر والمقاوم

إذا تطرّقنا إلى نماذج سينمائية أخرى حملت المضمون التنظيمي أو الدعائي، فستكون السينما الغربية أرضاً خصبة للدراسة.

في مجلة «الفنون»[1] الكويتية كتب خالد الخضري عن السينما المغربية معتبراً أنه لا حديث عن «سينما مغربية» إبان فترة الاستعمار الفرنسي للمغرب وإنما عن السينما في المغرب أو «السينما الكولونيالية»، وهي تلك التي جلبها معه المستعمر أو فبركها هنا في المغرب مستغلاً فضاءه كديكور غرائبي يروق للعين الأوروبية، سواء كانت داخل أو خارج مستعمراتها، كما استغلت العنصر البشري المغربي كجزء من هذا الديكور مثل: الخيمة، البئر، النخلة، والجمل... ثم بدأ هذا الاستغلال يتطور بتحويله إلى «ممثل» جد ثانوي، فثانوي كالخادم... والحوذي... والراقصة... واللص... من أجل تأثيث المشهد السينمائي الاستعماري الهادف إلى تلميع صورة المحتل ووصفه بجالب الحضارة والتقدم... وعلى النقيض منه يبقى المغرب إنساناً بدائياً متخلفاً وجبت «حمايته» وتربيته... ومن بين وسائل هذه التربية «السينما» وقد ترسخ هذا السلوك فعلياً ورسمياً، ففي سنة 1920 سن المقيم العام الفرنسي بالمغرب الماريشال ليوطي سياسة سينمائية من خلال مذكرة مؤرخة في 31 ديسمبر حدد فيها الدور الذي على جهاز العرض السينمائي أن يلعبه، جاء فيها: «لا يمكن أن نشك في النتائج السارة التي يحق لنا أن ننتظرها من استخدام جهاز العرض السينمائي كأداة لتربية محميينا ـ فالأفلام والمناظر المناسبة ستترك من دون شك في ذهن المغاربة البكر آثاراً عميقة بخصوص حيوية وقوة وثروة فرنسا، وإدراك وسائل عملها التي تصنعها وجمال مناظرها ومنتجاتها». وطبعاً كثيرة هي النيات المبيتة من هذا النص لعل أهمها يتجسد في «تربية المحميين» وتدجينهم مفترضة فيهم السلبية والقصور.

(1) خالد الخضري، الفنون 2004/9/1.

وقد استمر تهميش العنصر المغربي في السينما الاستعمارية من دون أن يتقلد أي مغربي دور البطولة الكاملة طيلة المرحلة المذكورة. فقط في أواسط الثلاثينيات سيؤدي بعض المغاربة أدواراً شبه رئيسية في فيلم «يطو» لجان بونواليفي وماري ابستين سنة 1934 وأهمهم: مولاي إبراهيم، ابن بريك، عيشة، سعيد... في حين أسند الدور الأساسي، أي «يطو»، تلك المناضلة المغربية التي آثرت الاستشهاد جنب والدها وهو يقاوم الاستعمار بمفرده، إلى الممثلة الفرنسية سيمون بيرنو. ولهذا السلوك دلالته وحوافزه على رأسها الإقصاء المقصود للفعالية البشرية من بؤرة الضوء انسجاماً مع المنظور العنصري للجهاز الاستعماري الذي سيظل حائلاً دون وقوف المغاربة ليس فقط أمام الكاميرا كممثلين إنما بالخصوص خلفها «كمخرجين» ذوي حمولة فكرية وروح وطنية ستسعى بشكل أو بآخر إلى فضح الممارسة الاستعمارية بواسطة أخطر وسيلة إعلامية آنذاك، ألا وهي «السينما». وزيادة في تأكيد هذه النظرة العنصرية على المستويين العملي والرسمي، وعلى رغم اعتراف أحد مخرجي الفيلم المذكور بكفاءة الممثلين المغاربة، قوله: «إن برابرة الأطلس يتوفرون على مقدرات تلقائية للتمثيل» فإن الماريشال ليوطي لم يلتفت إلى هؤلاء، ولا إلى أهمية وقيمة أدوارهم الإنسانية والفنية، بقدر ما همه فقط دور الطبيب الفرنسي الذي على راحتيه يعالج الأهالي ويحل السلم، فصرح: «ليس هناك حقيقة أشد وضوحاً أكثر من دور الطبيب بوصفه عاملاً من عوامل التوغيل، الإغراء وإقرار السلم».

يعتبر الناقد طارق أوشن[1] السينما المغربية صرفت وقتاً وجهداً

(1) طارق أوشن، الحياة 20/1/2006.

كبيرين في إعادة إنتاج نفسها ومواضيعها مستبعدة تاريخ المقاومة والكفاح الوطني ضد الاستعمار الفرنسي من دائرة اهتماماتها إلا في حالات نادرة لا يمكنها بأي حال من الأحوال تكسير قاعدة التهميش تلك. المحاولات المعنية ظلت أيضاً محتشمة في الإعلان عن نفسها وفي الخوض في شكل جدي في سبر أغوار المرحلة الاستعمارية في المغرب وما وازاها من صراع مرير من أجل التحرير. فالبحث في المتن الفيلمي المغربي لما بعد الاستقلال يحيل على فقر مدقع في الأشرطة التي اتخذت من المقاومة المغربية موضوعاً رئيسياً لأحداثها باستثناء أفلام جعلت من الموضوع خلفية رئيسة لحكاياتها من قبيل «بامو» (1983) لإدريس المريني، «نهيق الروح» (1984) لنبيل لحلو، «المقاوم المجهول» (1995) للعربي، «أوشتام» (1997) لمحمد إسماعيل، «أصدقاء الأمس» (1998) لحسن بنجلون، «عطش» (2000) لسعد الشرايبي و«نظرة» (2005) لنور الدين الخماري.

وبالوقوف على هذه النماذج الوحيدة من مجموع ما أنتجه المغرب سينمائياً على طول خمسين سنة من استقلاله، نجد أن بعضها اتخذ من المقاومة مجرد ذريعة لبنائه الحكائي من دون الخوض في عمق الموضوع ومحاولة استثماره سينمائياً بما يؤسس لتوجه فني يستلهم التاريخ المغربي المعاصر ويؤرخ لأحداثه الكبرى. ففي «بامو» الذي أدى أدواره الرئيسة كل من بديعة ريان ومحمد حسن الجندي ومحمد الحبشي والعربي الدغمي، طغت قصة حب البطلين على مجمل الأحداث على حساب الفترة الزمنية المعالجة. في حين ظلت محاولات نبيل لحلو في «نهيق الروح» عاجزة عن الإلمام بثنايا الموضوع والغوص جدياً في معالجته وتقديمه في قالب فني فرجوي يستهدف عموم الجمهور. أما في «أوشتام» فقد

كان التناول قاصراً ومفتقراً إلى النظرة الفنية المبدعة القادرة على النفاذ إلى جوهر الصراع بين القوى الوطنية وجبروت الاستعمار وأزلامه من الخونة المتعاونين ضداً على مصلحة العباد والبلاد، حيث ظلت القصة تكاد لا تلامس موضوع المقاومة حتى تتخلى عنه لمصلحة خطوط درامية أخرى بدت أقل أهمية وإثارة للحس الإبداعي والتخييلي لأصحاب العمل. وتلك ملاحظة تسري على شريطي «المقاوم المجهول» و«أصدقاء الأمس» حيث ضاعت الحكاية في دروب تسطيحية أفقدت الخلفية الأساسية قوتها وجعلت الصراع الدرامي يسقط في دوامة الاجترار بفعل غياب بحث توثيقي للمرحلة المعالجة أو هم حقيقي لاستقراء معطيات ذاك الزمان وربطها بالواقع الحاضر على أمل الخروج بدروس وعبر تجعل الماضي منطلقاً لفهم الحاضر والسعي إلى بناء المستقبل.

ومع بداية الألفية الثالثة طالعنا سعدالشرايبي بمحاولة سينمائية سعت للعودة إلى جذور الصراع مع المحتلين في إحدى مناطق الجنوب المغربي. لكن إصرار الشرايبي على تقديم صورة مشرقة لممثلي الاحتلال وإضفاء لمسة إنسانية حنونة عليهم أظهر بما لا يدع مجالاً للشك الجهل الواضح لسينمائيينا بالخلفيات التاريخية وحقائق الصدام التي طبعت علاقة السكان المحليين بقوى الاستعمار. جهل ما كان له إلا أن يؤثر سلباً في القيمة الفنية والتاريخية لـ«عطش» الذي لم يتمكن من إظماء عطشنا لمحاولة حقيقية تتخذ من المرحلة الاستعمارية إطاراً حكائياً عاماً موسوماً بالعمق المفترض في معالجة التاريخ واستنباط خفايا أحداثه.

خمس سنوات بعد ذلك يقرر نور الدين الخماري المغامرة في باكورة أفلامه الروائية بالخوض في الأيام الأخيرة للاحتلال

الفرنسي ببلادنا عبر حكاية معاصرة تروم العودة إلى سنوات الصراع في ارتباط وثيق مع ما يشهده المجتمع المغربي المعاصر من تحولات تحضر فيها فرنسا/المستعمر القديم بكل ثقلها. وعلى رغم نجاح المخرج في تصوير فظاعات المحتلين سنوات الخمسينات، فأنَّ الإطار العام الذي أطَّر الأحداث أسقطه في فخ البحث عن الغفران لذاك المستعمر التائب والنادم على ما اقترفته أيادي مجايليه وزملائه في حق الشعب المغربي الأعزل في شكل جعل المعالجة مجرد نظرة «برانية» مفتقرة إلى العين الناقذة العارفة ببواطن الأمور والساعية لإعادة الاعتبار إلى المقاومة ورجالها، إذ تميز الفيلم باستسهال كبير للجرم الذي ارتكبته فرنسا الاستعمارية في حق من حملوا السلاح في وجه قواتها المحتلة دفاعاً عن كرامة الأراضي وكرامة الأهل والأبناء.

أضحى أكيداً أن البحث في التاريخ المغربي المعاصر، خصوصاً مرحلة الكفاح الوطني على المستويين العسكري والسياسي، أصبح في المشاريع الثقافية والسينمائية الكبرى التي وجب الالتفات إليها حفظاً للذاكرة وصيانة للتراث النضالي.

السينما العراقية وأبواق الدعاية

انطلقت التجربة السينمائية العراقية مطلع الخمسينيات، فإذا كانت السينما العراقية قد عرفت السينما التسجيلية منذ العشرينيات، فإنها بدأت في تلمس طريقها لإنتاج الفيلم الروائي الطويل المأخوذ من الأدب منتصف الخمسينيات.

ويعد فيلم «من المسؤول؟» والمنتج سنة 1956 للمخرج عبد الجبار ولي، أول فيلم روائي عراقي مأخوذ عن الأدب العراقي

عن قصة للقاص العراقي الرائد إدمون صبري، ومع هذه الانطلاقة أسست مبكراً المعالجة الواقعية للفيلم الروائي العراقي المأخوذ عن الأدب لتجد رسوخها انطلاقاً من هذه البدايات مع الفيلم العراقي سنة 1957، الذي أخرجه كاميران حسني وعن قصة للكاتب إدمون صبري أيضاً.

يقول الناقد طاهر عبد مسلم[1]: بدأت دولة الاستبداد بإحكام قبضتها على نوع وشكل الإنتاج السينمائي.. وكان أن اندفعت بقوة لتمجد «نضال البعث»، والتصقت هذه الصفة بفيلم «الأسوار» للمخرج محمد شكري جميل، المأخوذ عن رواية «القمر والأسوار» للكاتب الروائي العراقي المعروف عبد الرحمن مجيد الربيعي وذلك سنة 1979، وهو فيلم تميز بصنعته الفنية المميزة وبنائه الجمالي وتماسك سرده الفيلمي، لكن ما حسب على الفيلم هو إحالته المباشرة وغير المباشرة على البعث ومناضليه، بينما كانت الرواية في بنائها تكشف عن جانب من الحس الوطني للشرائح الوطنية العراقية المدافعة عن حقوق الوطن والمواطن.

وعلى رغم أن الفيلم لم يطلق اسم البعث والبعثيين جهاراً، إلا أن ترويج الجهات الحكومية للفيلم لم يكن ليبتعد عن هدف ترويج أفكار و«تاريخ البعث والبعثيين» قبل انقلاب سنة 1968.

ومع مطلع الثمانينيات، تكون الجهود المبدعة في تأسيس «الرواية السينمائية»، وتأسيس العلاقة بين الرواية والفيلم في حدود تجربة السينما العراقية قد دخلت مأزقاً واضحاً، وذلك من خلال

(1) طاهر عبد مسلم، الفنون 1/12/2004.

اشتعال نار الحرب بين العراق وإيران.. التي زجت الدولة بكل ثقلها وراء المتاريس وأنهار الدم، تلك الكارثة التي امتدت لسنوات طوال عجاف.

نقول.. إن هذه المرحلة قد دفعت الدولة إلى أن تضخ المال والإمكانات وراء إطلاق أبواق الدعاية للنظام وانتصاراته وأمجاده.. وتأسست خلال تلك المرحلة المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ثم دائرة السينما والمسرح بعد تغيير الاسم.. واحتلت واحدة من أكثر البنايات تجهيزاً ومواصفات عالمية بطوابقها المتعددة المجهزة بالتقنيات، وبالطبع هذا قليل مما تستحقه السينما العراقية في تأسيس مدينة للسينما.

وكان باكورة أفلام الثمانينيات هو الفيلم الذي أخرجه المخرج المصري المعروف توفيق صالح بعنوان «الأيام الطويلة» المأخوذ عن رواية لعبد الأمير معلة، هذا الذي شغل مناصب رفيعة في الحكومة العراقية المهم أن هذا الفيلم كان بمنزلة سيرة ذاتية لصدام حسين وقد أغدقت الدولة على صنعه ملايين الدولارات ودعمته بكل الأجهزة والمعدات والكوادر..

أما ما تلا ذلك من أفلام روائية عراقية فقد اختلط فيها السم بالدسم، فهي أفلام استنفدت طاقات السينمائيين العراقيين ولهاثهم، للحفاظ على الحد الأدنى من الشكل السينمائي في ظل الجانب الدعائي الطاغي (البروباغاندا)، الذي يمجد الجندي العراقي الصنديد في مقابل الصراع مع ما كان يسمى إعلامياً «الفرس المجوس العنصريين»، وكانت تلك الأفلام تأتي غالباً بتوجيه مباشر مما عرف بـ«مكتب الإعلام القومي».

السينما التركية تتمرد

في نموذج آخر يحمل طابع ردّة الفعل لا الفعل، ظهر فيلم تركي له سمات المشاكسة والتحدي، فتحت عنوان السينما التركية تواجه السينما الأميركية كتب الناقد التركي من أصل عربي سمير صالحة في النهار (15 ـ 2 ـ 2006) معتبراً أن أنقرة انتقمت لنفسها بعدما قرر النجم التلفزيوني بولات عالمدار بطل مسلسل «وادي الذئاب» الذهاب إلى شمال العراق على رأس فرقة انتحارية خاصة لمحاسبة الأميركيين الذين أهانوا كرامة مجموعة من الجنود الأتراك قبل سنوات في مدينة السليمانية.

سارع بولات للرد على الهجمة الأميركية في العراق بعدما أنهى لتوه حربه المفتوحة مع المافيا التركية والعالمية متحدياً إياها في عقر دارها في نيوروك حيث لم تتمالك شارون ستون نفسها ونجحت على مرأى من زوجها أندي غارسيا في ترك قبلة نارية على شفتي بطلنا كتبت عنها الصحافة التركية لأسابيع بكل فخر واعتزاز!

لإيجاز الفيلم بجملة واحدة يكفي استحضار الأفكار والأساليب العنيفة في التعامل مع الشعوب ووضع القوات الأميركية في هذا الموقف عراقياً. «وادي الذئاب ـ العراق» سيتحول في القريب العاجل إلى ظاهرة سياسية اجتماعية إقليمية توحد المغدورين والمضطهدين. فحتى القائد العسكري الكردي في شمال العراق المنسق الأول مع الأميركيين نفسه أعلن العصيان ورفض تنفيذ أوامر سام الذي دعاه للمشاركة في حملة مداهمة واقتحام بيت شيخ الطريقة القادرية رجل السلم والمحبة الرافض للعنف والقسوة واللجوء إلى القوة من أية جهة أتت فهناك خطوط حمراء دينية وتاريخية وأخلاقية لا يمكن تجاوزها كما قال.

«وادي الذئاب ـ العراق» فيلم تصفية حسابات كل الغاضبين والناقمين على سياسة أميركا الدولية أينما كانوا، وكلفة كل ذلك تذكرة دخول ثمنها بضعة دولارات ليتقاسموا على مدى الساعتين آلامهم وأوجاعهم ويخرجوا منتصرين ولو سينمائياً على أميركا وكل ما تمثله من قوة بشرية وعسكرية واقتصادية.

أنباء تتحدث عن أوامر عسكرية صدرت للجنود الأميركيين بعدم الاقتراب من صالات عرض الفيلم، وهي رسالة أميركية مبطنة تعكس حالة الاستياء وعدم الرضى عن هذا الفيلم وطريقة معالجته الأحداث.

رئيس الوزراء التركي رجب طيب أردوغان أغلق باب صالة السينما على نفسه وجلس وحيداً يشاهد أحداث الفيلم ليخرج ممتلئاً نشوة واعتزازاً كيف لا وبولات كما قال الصحافي التركي المعروف محمد يلمز كان القلم البديل الأحمر اللون الذي وضع بيد رئيس الوزراء التركي رجب طيب أردوغان ليمكنه من إكمال رسم الخطوط الحمراء للسياسة التركية في العراق بعدما جف قلم الأخير.

رئيس مجلس النواب التركي بولند أرينش ووزير الخارجية عبد الله غول كانا في مقدمة المبدين إعجابهم بهذه «التحفة» السينمائية طالما أنها لا تحقر أحداً ولا تحقره.

«وادي الذئاب ـ العراق» لا علاقة له بمسار السينما التركية وتطورها وانتشارها وهو لا يعرّف بها بموضوعية لأنه خارج المألوف والمتعارف عليه فرسائله السياسية الأمنية الاجتماعية الإقليمية أهم بكثير من مضامينه الفنية التقنية المهنية الاحترافية.

أنطوني كوين لعب دور البطولة في «الرسالة» وانتزع إعجاب العالم الإسلامي وتصفيقه ومحبته. الفنان الأميركي بيلي زين (سام

مارشال) مثل السياسة الأميركية في العراق وأغضب الجميع، الأميركيين قبل غيرهم، بسبب منطقه في التعامل مع المسائل وتصرفاته اللاإنسانية. أما غاري باسي فلم يكن أقل منه قسوة وتهكماً فقد لعب دور الطبيب الأميركي من أصل يهودي الذي يقطع أوصال العراقيين المعتقلين في السجون ويبيعها لأثرياء العالم.

لن يكون من السهل قبول فكرة بعض الكتاب الذين يراهنون على أزمة تركية ـ أميركية بسبب هذا الفيلم وطريقة معالجته الأحداث في العراق. لكن الفيلم في أحسن الأحوال سيؤجج نار العداء ضد الأميركيين.

السينما التركية حاولت من خلال هذا الفيلم الانتقال للسباحة في حوض بمقاييس ومواصفات عالمية عبر حفنة من الرجال التقوا في «وادي الذئاب» وتقدمهم نجاتي وراجي شاشماز وبهادر أوزدمير وما يجري هو أكثر من «قمنا بواجبنا الإنساني» والتي أطلقها بطل الفيلم بولات عالمدار أثناء مشاركته في حفل الاستعراض الأول في ألمانيا الأسبوع المنصرم. وطبعاً كل هذا يدفعنا للتذكير عربياً وإسلامياً وشرق أوسطياً وكشعوب مغلوب على أمرها بالالتفات إلى هذا القطاع وتخصيص بعض الموازنات لإنتاج أفلام مماثلة خارج معادلة الربح المالي التي كانت السينما الأميركية السباقة في طرحها ونشرها.

تذكرة سينما تركية تساهم في رفع المعنويات وتصفية الحسابات سينمائياً على الأقل، وتطلق العنان للمخيلة وتنفس الصعداء بعد نجاح أبطال الفيلم في موقعة من حربهم في العراق.

حشد من الممثلين الأتراك والعرب والأجانب، عشرة ملايين

دولار موازنة أكبر فيلم يقدم حتى الآن في تاريخ السينما التركية، أكثر من مليون مشاهد خلال الأيام الثلاثة الأولى وحوالي المليونين خلال الأسبوع الأول من العرض، عشرات النسخ المترجمة إلى العربية والإنكليزية في دور السينما التركية والعربية والغربية، الاختباء وراء الأفلام قد يكون خطوة على طريق الألف ميل نحو الأمل. ومهمة السليمانية انتهت بنجاح فأين؟ متى؟ وكيف تريدون المواجهة المقبلة هذه المرة؟

السينما الحمراء

ستالين وهَوَس السينما

ساهمت السينما في الترويج للفكر الشيوعي، ورغم التباين بين الدولة والأخرى إلا أنَّ التجربة السوفياتية تبقى الأوسع والأشمل، خاصة فترة حكم ستالين.

فستالين كان يعشق السينما إلى حد الهوس، ولم تستطع يوماً مسؤولياته الكبيرة كزعيم للاتحاد السوفييتي في مرحلة التغيرات الجذرية للبنى التحتية في البلاد، ولا معاركه المستمرة مع خصومه، ولا حتى الحرب القاسية التي ذهب ضحيتها أكثر من عشرين مليون إنسان، أن تمنع ستالين من متابعة جميع الأفلام السوفييتية الجديدة، ووضع ملاحظاته عليها. ومن المعروف أن السينمائيين كانوا أصحاب حظوة لدى ستالين، ميزتهم عن جميع المثقفين العاملين في مجالات إبداعية أخرى، إذ كانوا يمنحون الأوسمة التقديرية والهدايا النفيسة بسخاء، عدا أجورهم العالية، بل إن الأسماء البارزة في الاستديوهات الرئيسة امتلكوا شققاً منفصلة، وبعضهم حظي بفيلات حول موسكو ولينينجراد (سان بيتربورج حالياً)، في الوقت الذي كان لا يزال معظم سكان الاتحاد السوفياتي يعيشون في شقق مشتركة. وفي عام 1941، ظهرت إلى الوجود جائزة ستالين، التي كانت تبلغ قيمتها المالية 100 ألف روبل للفيلم الأول، و50 ألفاً للفيلم الثاني، لتمنح في العام نفسه لعدد كبير من أفلام الثلاثينيات، ولا

يقلل من حجم وقيمة هذه الجائزة، حتى تقاسم عدة أفلام لها كما كان يحدث في معظم الأحيان[1].

في مكان غير بعيد عن الكرملين كان يقع مبنى لجنة السينما في الاتحاد السوفييتي، حيث بدأت للمرة الأولى تقاليد الفرجة «الحكومية» على الأفلام. في هذا المكان كان ستالين برفقة أعضاء المكتب السياسي يقومون بمشاهدة جميع الأفلام السوفييتية الجديدة ومناقشتها. ولعله لم يحظ «ناقد» في تاريخ السينما بمثل تلك القدرة الكلية على تغيير مصائر الأفلام وفقاً لرؤيته الخاصة كما حظي ستالين بذلك.

هذه الجلسات، كان ينتظرها ويخافها السينمائيون جميعاً، إذ عليها يتوقف مصير أفلامهم. فإما أن يوافق على الفيلم ليعرض في صالات السينما، وإما أن يطلب من المخرج وكاتب السيناريو تعديل الفيلم، بإضافة مشاهد عليه أو حذف أخرى منه، أو ما هو أبسط من ذلك كله، وضع الفيلم على الرفوف، أما أسوأ ما كان ينتظر فيلماً غير مرغوب فيه، فهو إتلافه بصورة كاملة[2].

في البداية، كان ستالين يدعو مخرجي الأفلام لحضور هذه الجلسات، مما يضعهم في مناخ من التوتر العصبي والقلق النفسي الذي لا يحتمل. فستالين كان يستطيع أن ينهض بكل بساطة، ويغادر الصالة قبل انتهاء الفيلم، فيما لو شعر بالضجر أو الانزعاج. ويعد هذا التصرف بحد ذاته شكلاً من أشكال التقييم النقدي للفيلم، الذي لا بد أن يترك أثره المباشر على مصيره، وفي بعض الأحيان على

---

(1) نوار جلاحج، الفنون (2004/8/1).

(2) م.ن.

مصير مبدعي الفيلم أنفسهم، ويقال إنه بعد حادثة شهيرة كادت تودي بحياة المخرج الكبير جريجوري كوزينتسوف أوقف ستالين هذه الدعوات. فما أن انتهى أعضاء المكتب السياسي من مشاهدة فيلمه «شباب مكسيم» (1934) - الذي سيصبح أحد أشهر أفلام هذه المرحلة، وأحد كلاسيكيات السينما السوفييتية - وأضيئت الصالة، حتى توجه ستالين نحوهم متسائلاً عن رأيهم في الفيلم، لينهض كالينين (رئيس اللجنة التنفيذية المركزية لعموم روسيا حينذاك)، مدلياً بوجهة نظره قائلاً «نحن عندما صنعنا الثورة لم نكن نعزف على القيثارة»، في إشارة إلى أحد مشاهد الفيلم، عندها تلبد وجه كوزينتسوف، وتجمعت قطرات من العرق فوق جبينه، ليغرق في كرسيه فاقداً وعيه، بعد ذلك، لم يعد ستالين يدعو المخرجين إلى هذه الجلسات على الإطلاق[1].

في نهاية العشرينيات، حدث انعطاف جوهري في السينما السوفياتية. إذ انعقد في عام 1928 الاجتماع الحزبي لعموم الاتحاد السوفييتي ليناقش للمرة الأولى قضايا السينما وآفاق تطورها. كان أبرز ما خرج به هذا الاجتماع قراراً - مناقضاً تماماً للتوجه الاشتراكي الذي يفترض أنه يدافع عنه - ينص على تشجيع ودفع السينما التجارية إلى الأمام. وقد جاء في مجلة «رابوتشي إتياتر» حينذاك: «الاجتماع استنكر وضع الأيديولوجيا في مواجهة ما هو تجاري، مقراً بعدم انفصالهما، وضرورة تواجد هذه، وتلك من أجل التطور الناجح للسينما السوفياتية».

في نهاية الثلاثينيات، لم يعد من الصعب أن يتقبل المشاهدون

(1) المرجع السابق.

الأفلام التي تتحدث عن الخيانة في صفوف الحزب، والتي ترى الناقدة ناتاليا نوسينوفا أنها كانت «ضرورية بالنسبة إلى السلطات من أجل تهيئة الوعي الشعبي لتبرير عمليات التطهير والاضطهاد في صفوف الحزب». في هذا السياق، اكتسب فيلم «المواطن العظيم» لفريدريخ إرملير في جزايه 1938 ـ 1939 أهمية خاصة بالنسبة إلى ستالين، إذ سلط الضوء على العقد الأخير من حياة القائد السياسي الشهير كيروف (اتخذ في الفيلم اسم شاخوف)، عن صراعه مع القوى المعادية، وصعوده في الحزب، وأخيراً مقتله على يد أعداء الثورة. لكن كيروف القائد الشعبي والمنافس القوي لستالين لم يقتل على يد «أعداء الثورة» في واقع الأمر، ومن المعروف أن المتهم الأول بقتله هو ستالين نفسه، الذي بدأ في هذه الفترة عمليات واسعة من القمع والاضطهاد في البلاد[1].

في عام 1996، ظهر في روسيا كتاب بعنوان «السينما المصادَرَة 1924 ـ 1953»، وقبله بثلاثة أعوام كتاب آخر بعنوان «الأفلام الممنوعة»، والاثنان يبحثان بصورة خاصة في مصائر الأفلام التي أنتجت خلال حقبة ستالين. الأمر الذي يشير إلى العدد الكبير من الأفلام التي تضررت وانزوت طويلاً على رفوف الرقابة، ولم تجد طريقها إلى شاشات السينما، وإن حالف الحظ بعضها وبقيت لتعرض في أزمنة أخرى، فقد جانب الحظ بعضها الآخر، ولم يعد لها وجود على الإطلاق. على رغم ذلك، ثمة سؤال كبير يطرح نفسه في هذا السياق: ما الذي تجرأت ونطقت به هذه الأفلام كي تمنع أو تتلف بالكامل، في زمن كانت تكفي مجرد الشبهة في عدم الولاء

(1) المرجع السابق.

للدولة ـ علماً بأن هذه الشبهة قد تنشأ عن اختلاف في الرؤية، أو للوقوع في أسر النازيين، أو بسبب تقرير صغير ـ كي يقبع الشخص سنوات في المعتقل، أو يرمى بالرصاص.

تعد شخصية ستالين إحدى الشخصيات التاريخية الأكثر حضوراً في السينما على مستوى العالم. ووفقاً لإحدى الإحصائيات، يحتل ستالين المرتبة الخامسة بين الشخصيات التاريخية من حيث الحضور في الأفلام بـ38 فيلماً بعد نابليون (194) والمسيح (147) ولينين (86) وهتلر (74)، ومعظم هذه الأفلام صورت خلال حياته في الفترة الممتدة من عام 1937 حتى عام 1953. علماً أن عدداً لا بأس به من هذه الأفلام صنعها كبار المخرجين السوفييت في تلك المرحلة، نذكر منها «لينين في أكتوبر» (1937)، و«لينين عام 1918» (1938) لميخائيل روم، و«الرجل ذو بندقية» (1938) و«ياكوف سفيردلوف» (1940) لسيرجي يوتكيفيتش، «ناحية فيبورغ» (1938) لكوزينتسيف وتراوبرغ، «السيبيريون» (1940) لليف كوليشوف، «فاليري تشكالوف» (1941) لميخائيل كالاتوزوف، «يدعى سوخا ـ باتور» (1942) لزارخي وخيفيتس، «الدفاع عن تساريتسيناج» (1942) للأخوة فاسيليف، «الضربة الثالثة» (1948) لإيغور سافشينكو، «معركة ستالينغراد» (1949) لفلاديمير بيتروف.

أما الممثل الذي ارتبط اسمه بأداء شخصية ستالين بصورة وثيقة، فهو ميخائيل جيلوفاني (1893 ـ 1956)، الذي كان أحد أشهر ممثلي مسرح روستافيلي في مدينة تبيليسي، ولعب حتى عام 1938 عشرات الأدوار في السينما الجورجية، وأخرج عدة أفلام لها. لكن مسيرته الفنية تغيرت تماماً بعد أن وجد المخرج تشياوريلي ملامح من الشبه بينه وبين ستالين، داعياً إياه لتأدية شخصيته في فيلم

«الشعلة العظيمة». ومنذ ذلك الحين، جسد جيلوفاني شخصية ستالين في اثني عشر فيلماً، هي الأبرز من بين الأفلام التي ظهرت فيها، كان آخرها فيلم المخرج ميخائيل كالاتوزوف «الأعاصير المعادية» عام 1953، الذي انتهت معه حياة جيلوفاني في السينما، بعد أن حصد جائزة ستالين أربع مرات لأدائه دوره[1].

روسيا تهاجم بفيلم وأوكرانيا ترد بآخر

نبقى في روسيا إنما مع قفزة في الزمن، وتحديداً في العام 2005، حيث أُنتج فيلم «يوليا» وهو اسم واحد من أفلام الإثارة، لكنه ليس فيلماً عادياً.

ولا يحتاج المتفرج إلى دقة الملاحظة حتى يدرك منذ الدقيقة الأولى أن بطلي الفيلم ليسا سوى الرئيس الجورجي ميخائيل ساكاشفيلي ورئيسة الوزراء الأوكرانية يوليا تيموشينكو، لأن كل تفاصيل الفيلم تدل إليهما ناهيك عن التشابه الملحوظ في ملامح البطلين مع السياسيين البارزين.

وتسبب الإعلان عن تصوير الفيلم باندلاع سجال ساخن حول «المعايير الأخلاقية» لما وصف بأنه أسلوب «الإثارة الجنسية السياسية» الذي يطغى على الفيلم، خصوصاً أن كاتب السيناريو هو اليكسي ميترافانوف السياسي الروسي البارز وعضو البرلمان عن الحزب القومي الديموقراطي المعروف بآرائه الحادة ولسانه اللاذع، وتعرض الكاتب لهجوم عنيف من جانب الديوان الرئاسي الجورجي والسفارة الأوكرانية في موسكو التي اتهمته بتقديم «دعاية سياسية

(1) المرجع السابق.

رخيصة» وبالخروج عن تقاليد العمل السياسي. وهي التهم التي نفاها ميترافانوف مستشهداً بـ«عشرات الأعمال المماثلة التي قدمتها هوليوود»، واعتبر الكاتب فيلمه «سياسياً»، موضحاً أن بطليه «لا يمارسان الجنس، بل يعلنان بياناً سياسياً».

وقال ميترافانوف في تصريحات صحافية أنه اكتفى بإطلاق أسماء مصغرة على البطلين (يولا وميشا بالروسية هما اسمي تصغير ليوليا ويمخائيل) لتجنب إثارة فضائح مع رؤساء دول.

في غضون ذلك، أكد مخرجون أوكرانيون أنهم سيردون على «الخطوة العدوانية بمثلها»، وسرب بعضهم معلومات عن فيلم يجري التحضير لتصويره عن المثليين (الشواذ جنسياً) ويحمل المشروع الأوكراني اسماً موقتاً هو «فولوديا الجميل وفيتيا الأزرق»، وفالوديا هنا هو الرئيس الروسي فلاديمير بوتين (بتصغير اسمه يصبح فالوديا) أما فيتيا فهو فيكتور يانوكوفيتش رئيس الوزراء الأوكراني السابق القريب من موسكو[1].

لا نعرف ما إذا كان هذا الفيلم قد أبصر النور، إنما أجواء التناحر والمناكفة، تعكس دور السينما، وتأثيرها وإمكانية نشوء صراعات بين بلد وآخر، على خلفية فيلم.

السينما الصينية من التعبئة إلى الترفيه

وحدهما هوليوود (الأميركية) وبوليوود (الهندية) أنتجتا أفلاماً يتجاوز عددها المئتين وستين فيلماً، عدد الأشرطة التي أنتجتها الصين العام 2005. وفي الأثناء يتوجه الممثلون والمنتجون الغربيون

(1) رائد جبر، الحياة 27/8/2005.

شرقاً للعمل في الصين. وفي المقابل، ينتقل ممثلون صينيون إلى هوليوود، ويؤدون أدوار البطولة في أعمال كثيرة. وبين هؤلاء ممثلات دعين لأداء أدوار شخصيات يابانية يتكلمن الإنكليزية بلكنة يابانية، بسبب افتقار اليابان إلى ممثلات جيدات، بينما تعج الصين بالمواهب الشابة.

وتشهد الأفلام الصينية انتشاراً متزايداً وغير مسبوق في الغرب. وللمرة الأولى تتجاوز الإيرادات المحلية 140 مليون جنيه إسترليني، العام 2005. وتحول فيلم «بطل» (Hero) الصيني مدعاة اعتزاز وطني، عندما احتل أعلى مراتب التصنيف الأميركية، في آب (أغسطس) 2004. فتنبهت هوليوود إلى أن فيلماً أجنبياً مترجماً تفوق على أفلام محلية.

وتسوق صناعة السينما جزءاً من التحديث الجاري في الصين. ومع التأثير الاقتصادي للصين في العالم، تبدو «الصناعات الثقافية» الخطوة التالية في انتقال البلاد إلى «قوة عظمى». ويثير دعم الحزب الشيوعي الصيني صناعة السينما السخرية. فماو تسي تونغ، الزعيم الشيوعي التاريخي، كاد يدمرها. وقبل ثورة 1949، كانت الصين تتمتع بصناة أفلام مزدهرة وحيوية، وأنتجت الاستديوات في شانغهاي، التي عرفت بهوليوود الصين، الأعمال الكوميدية والميلودرامية بوتيرة أسبوعية. وكانت تحظى بشعبية كبيرة في الداخل. واحتلت المدينة موقعاً على الخريطة السينمائية العالمية، فظهر اسمها في عناوين أفلام لم تصور هناك، مثل «سيدة شنغهاي» (1947) للمخرج الأميركي أورسون ويلز.

وكان غرض هذه الصناعة، في خمسينات القرن الماضي، الدعاية السياسية أولاً، فروت أفلام تلك الحقبة بطولات المقاومة ضد الغزاة

اليابانيين وتضحيات المزارعين. وازداد الوضع تردياً. ففي أواسط ستينات القرن الماضي، إبان الثورة الثقافية البروليتارية العظمى، نفي رواد الصناعة إلى الأرياف، وقسروا على إنتاج أعمال تدور على التدريب الصناعي، أو جعلوا عمالاً في مخيمات التأهيل. وكادت صناعة الأفلام تندثر. فلم ينتج فيلم واحد في الصين بين 1966 و1972. ومع استضافة بيجينغ الألعاب الأولمبية في 2008، قدر الحكام أنه حان الوقت لتظهر الصين في حلة لا تقتصر على «مانوفاتورة العالم» أو «ورشته الصناعية» الكبيرة[1].

إذاً إنها السينما، أداة الترفيه ذات الحدّين، تمتعنا في الجانب الفني لناحية القصة والإخراج والتمثيل والديكور والمؤثرات والموسيقى، كما تتسلل إلى المناطق المظلمة من أدمغتنا لتزرع أفكاراً وصوراً نمطية ودعائية، هدفها خدمة جهة أو إيديولوجيا، من هنا قد يكون هذا الكتاب، إضافة إلى دراسات أخرى، أشبه بجرس يدق ليقول: لننتبه!

(1) دايفيد إيمر، ذي انديبندنت، 2006/1/6 ترجمة الحياة 2006/1/11.

الفهرس